80-47812

FINE ARTS
DS
701
W46
v.6

文物

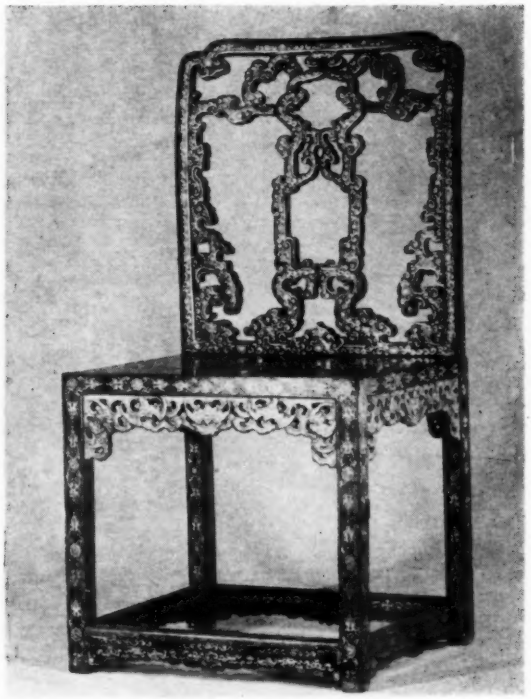
UNIVERSITY
OF MICHIGAN
FEB 22 1960
FAR EASTERN
ROUTING

一九五九年　第六期

1　明　紫檀荷叶式椅

2　明　黃花梨木交椅

3　清乾隆　黑漆描金綉墩



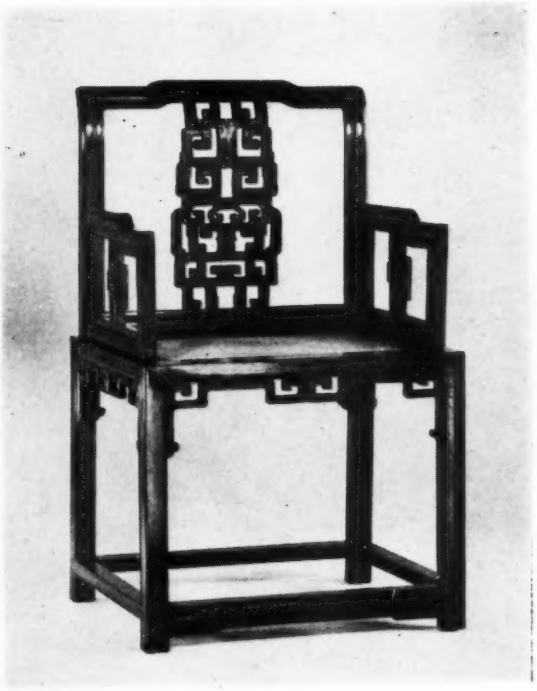
4　清乾隆　黑漆描金一統式椅

5　清乾隆　紫檀木鑲琺瑯方櫈

6　明　黃花梨木玫瑰式椅

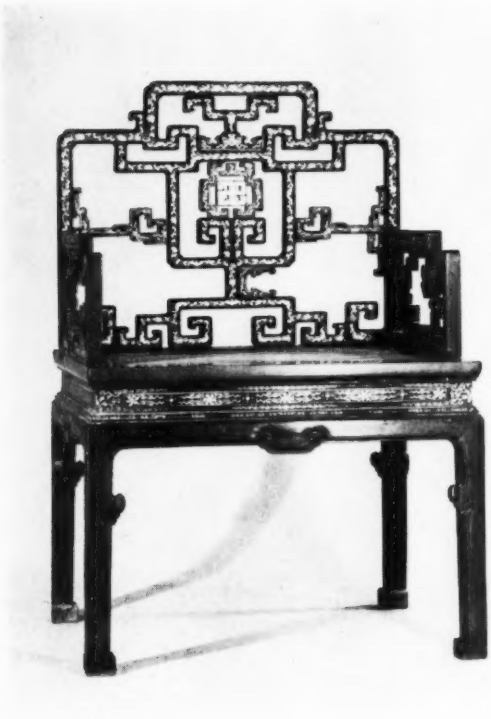
7　清乾隆　紫檀木鑲竹絲海棠式櫈

8　明　黃花梨木官帽式椅



9 清雍正 紫檀官帽式椅

10 清康熙 紫檀官帽式梳背椅



11 清乾隆 紫檀加黑漆描金太师椅

12 清雍正 紫檀攢木嵌粉彩瓷屏太师椅

漫談椅凳及其陈設格式

朱 家 溍

古代席地而坐，沒有椅子凳子，椅本是木名，不是器物的名称。詩經有"其桐其椅"，"椅"卽"梓"，是楸木的别名。在沒有椅子的时期，床和榻是臥具也是坐具，春秋左传、周礼、尔雅等書都有床榻的記載。释名释床帐說"人所坐臥曰床"又說"小者独座，主人无二独所座也"，汉魏南北朝以来史書上有很多"坐床上""踞床上"的描写。

五代画家顧閎中的韓熙載夜宴图中有椅子和綉墩。宋陶穀清异录說"胡床施轉关以交足，穿綆條以容座，轉縮須臾，座不数斤。相传明皇行幸頻多，从臣或待詔野頓，扈駕登山不能跂立，欲息則无从寄身，遂創意为此，当时称遙逍座"。从这段記載里虽不能明确看出是带靠背的椅子，但这种可以折迭的坐具，可能就是"交椅"的前身。

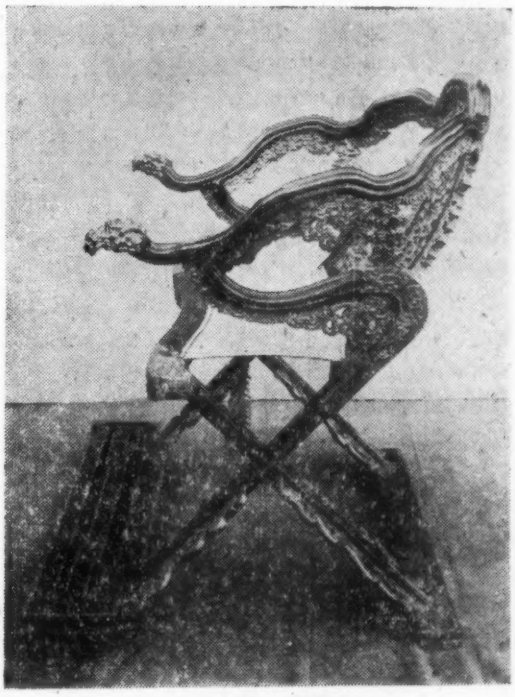
五代时椅子的制作逐漸发展起来，除了携带輕便的交椅外，又有室內应用的椅子。到了宋朝，椅子这个名詞，已很普遍，如揮麈三录載"紹兴初梁仲謨汝嘉尹临安，五鼓往待漏院从官皆在焉，有据胡床而假寐者，旁观笑之。又一人云近見一交椅样甚佳，頗便于此。仲謨請之其說云：用木为荷叶，且以一柄插于靠背之后，可以仰首……今达宦者皆用之盖始于此"。

从这个材料可以看出，原来的交椅到这个时候已有更为舒适的設备。

宋史、东京梦华录、东巡記等史料中，椅子名称很多。有金交椅、銀校椅、白木御椅子、檀香椅子、竹椅子、黃罗珠蹙椅子、朱髹金飾的椅子等等，說明椅子制作有相当的发展，但当时仅限于上层社会中，范围还不很普遍。据宋陆游老学菴笔記"徐敦立言往时士大夫家妇女坐椅子兀子則人皆譏笑其无法度。梳洗床、火爐床，家家有之，今犹有高鏡台，盖施床則与人面适平也。"則南宋前期，椅子杌子在士大夫家中还可能只限于厅堂里会客等类用途。至于妇女因居內室还是习慣坐床。梳洗床、火爐床大概相当于专用的椅子，而形体較大，位置比較固定。

凳子，释名释床帐載"榻登施于大床之前，小榻之上，所以登床也"。沒有"凳"字只有"登"。在古代主要是上床的登具，相当后来的脚踏，但也可作坐具。韓熙載夜宴图中，除了床和椅之外尙有"綉墩"，它的形成，估計也和椅子差不多时期。杌，見通鉴长編和宋史"丁渭罢相，入对承明殿，賜坐，左右欲設墩，渭顧曰复平章事乃更以杌子进"。

根据以上材料，可以看出这几种坐具都是唐代才漸漸发展成熟的。椅子是由床分化出来的，从释名所謂小者一人独坐的小床逐漸形成更小、更輕便的椅子。凳、杌、墩，都是沒有靠背的坐具，按現在习慣，可以統称作凳子，凳原来設在床前，需随床形，所以应是长方形，和現在的板凳相似。兀字說文的解释是"高而上平"，杌字玉篇的解释是"木无枝也"；集韵的解释是"木短出貌"，可以推測杌原是一段短而无枝的光木头，随便当作一个非正式的坐具，后来逐漸予以加工，成为杌子。現在在我們語言中，还有把方凳或圓凳叫作杌凳的习慣，而长条



13 清康熙 金交椅

形的板凳則无杌凳之称，杌和凳的原来区别就在这里。椅子是最正庄的坐具，其次是杌、墩。至于凳的名詞出現較后于杌和墩，大約在明代才普遍应用，并成为无靠背坐具的总称。

以上是唐宋以来有关椅凳的簡单情况，到了明清两代椅子凳子的使用，从文献材料和版画、繪画中，可以看出在上中阶层人們的家庭里已相当普遍，至于广大劳动人民，主要还是以臥具兼坐具，北方坐炕，南方坐床，过去农民家里有椅子的仍然不多。明清两代的椅凳，在博物館和私人家中有很丰富的实物，下面只就故宫博物院所藏，分类介紹如下：

（一）椅子

1.还保存着床的特点，体积重大，固定在室內中心，或其他主要位置，是最庄重的坐具。这种椅子有木質髹金漆，或朱漆金飾，或硬木精制，为皇帝后妃所专用，当时称为宝座或御座。归納起来有五种：

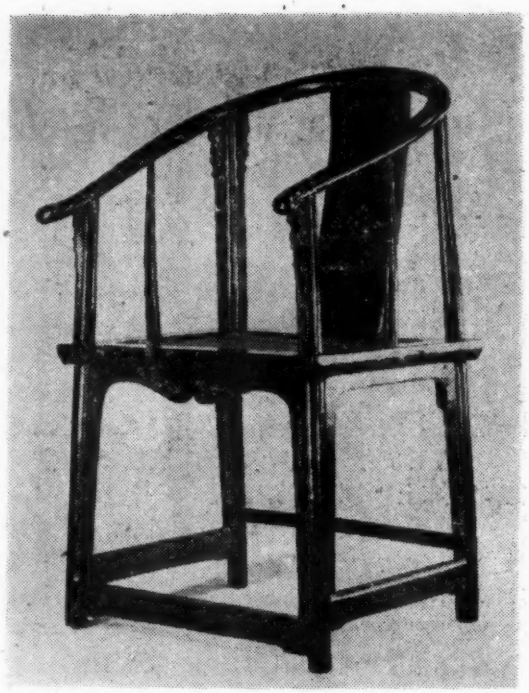
（1）五屏风式背通体髹金罩漆，两旁扶手，四卷足，足下有底座，通体雕云龙，靠背和扶手的頂端平悬龙首。

（2）圈椅式背，四圓柱上承三龙作弧形，正面高两扶手漸低，正面两柱各蟠一龙，背板平雕阳文云龙，座面与底坐相連，是一个寬約五尺深約二尺余的須弥座，无足，通高約四尺。故宫所藏只有一把，从髹漆制作、雕刻的刀法和龙的造型等方面来看，是明嘉靖时的。在1900年帝国主义侵略軍拍摄的照片中，可以看出这把椅子原是太和殿宝座台上的宝座。椅子两柱的蟠龙，特别是組成背圈的三条龙，龙的姿势要完全按照背圈的形式来雕刻，在这种不利的条件下，能显出蜿蜒拏空之势，作者的手法是很惊人的，整个椅背造型簡洁，下面采用須弥座而不用四足，更給人以坚实厚重的感覚。在龙椅中是一个新格，可惜已經残破。

（3）云龙圓背椅，通体髹金罩漆，突雕云龙蟠繞在椅背和扶手上，尺寸略小于（2），如乾清宫的宝座，就是这个形式。以上三种椅子都設在大殿正中，后有髹金屏风，是封建皇帝举行最隆重的典礼时所用。

（4）三屏风式背，髹朱飾金，突雕龙鳳紋，四足下有底座；也有通体云鳳紋的，設在后居的正殿明間。以上四种椅子必陈設在朱油貼金彩画的室內，才能协調。

（5）紫檀、烏木、黃花梨、楠木、紅木等硬木所制和黑漆描金彩画、雕漆、填漆、戧金及飾牙角竹木宝石等作法的大椅。这种椅子当中有一部份有龙或鳳的装飾，但大部份是其他图案，形式或繁或



14 清康熙 黑漆嵌螺鈿圈椅

簡，确有不少新鮮活泼的題材，充分表現出質地美、造型美、舒适耐用的优点（椅上都有特制的坐褥靠垫隐枕）。这种椅子有的和屏风宫扇一起設在屋宇明間的正中，作为便殿宝座的形式，或設在大書案的后面，当作写字看書的椅子，或設在面窗对景的地方。（图1）

这类大椅沒有成对的都是单独的陈設，可姑且称为床式椅。明遵生八牋說“仙椅，默坐凝神运用須要寬舒，可以盘足后靠”“禅椅較之长椅高大过半，惟水磨者为佳……其制惟背上枕横木闊厚始有受用”明代这些寬大的仙椅、禅椅，以及清代特有的鹿角椅，也都应屬于床式椅一类。

2.交椅（图2），主要是室外或厅堂中的临时陈設。它的特点是有輕巧的扶手，背板依照人的脊背做出曲綫，座面是絲繩編織的，頗为輕便舒适。明宣宗行乐图中，宣宗就坐这种交椅，其他行乐图中有交椅的也很多。宋张端义貴耳集里說“凡宰执待从皆有之，遂号太师样”明代的交椅有花梨木制，鎏花銅事件的，有黑光漆边框的，背板浮彫云龙和五岳眞形，花紋髹金罩漆，足柱及扶手皆加很夸张的云龙花牙子。这种椅子的尺寸大于一般交椅，即所謂金交椅（图13）。清代宫廷习慣，凡出外狩猎游玩都携带大馬扎，交椅只是放在卤簿中摆摆样子，所以沒有什么变化。晚期从交椅演化出一种躺椅，也

是两足相交靠背后仰，上有横枕，座面及背面都是絲繩或藤編成，只能摆在內室。

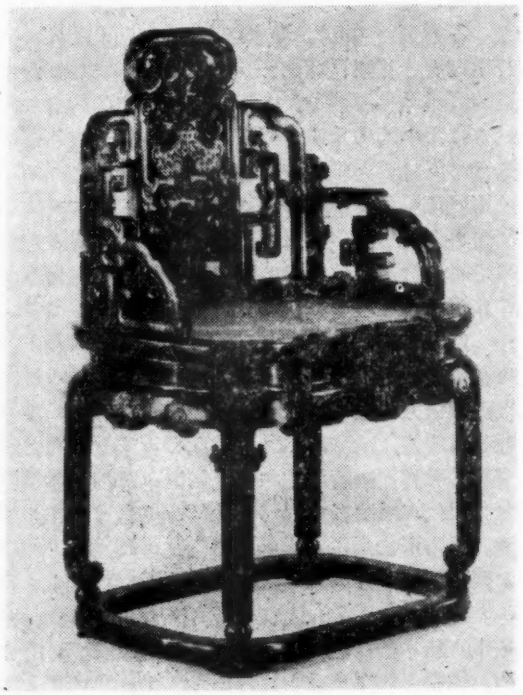
3. 灯挂式椅的出現，稍后于交椅，也是历史很久的椅式。五代顧閎中韓熙載夜宴图、宋墓壁画、明清戏曲小說插图中，都有这种椅子。古典剧中使用的桌子，現在俗名"油桌"，是八仙桌以前最通用的桌子，和灯挂式椅是一套家具，所以戏台上用的也是灯挂式椅。这种椅子背柱二根，中間为背板，上承两端挑出的桥形横梁，沒有扶手，通体光素无彫飾，有的在背心雕一組簡单图案。一般是楸木或棗木本色，也有朱漆和朱漆描金及硬木本色的。有些椅子虽然尺寸不大而式样夸张，在室內必需占据很大的面积，灯挂椅則不然，和一般几案都很容易配合，沒有几案也不覚单調。故宫藏有一堂清初灯挂式椅，为湘妃竹制，黑光漆坐面和背板，在背板上有描油花卉，是很特殊的。

4. 一統背式椅（图4），和灯挂式差不多，只是背上横梁不挑出，多为普通木材所制，宫廷中的也有黑漆描金彩画等装飾。这种椅子宜于放在靠墙，靠闌扇，或靠栏杆罩等地方，两把椅子夹一方几，过去的长条形椅披，就是用于一統背及灯挂背椅子的。

5. 圈椅（图14），俗名罗圈椅，是从交椅发展来的，圈背連着扶手，背板微向后仰，上半部保存着交椅的形式，下半部和普通椅子一样，座面用絲繩或藤皮編織，也有硬心的，一般以硬木本色居多，背板中心有一組簡单图案，通体无雕飾。明清两代的式样无大差别，惟明代两扶手端有在云头上雕花的，还有的背板上端突出圈外，向后微卷，是比較特殊的样子。这种椅子宜于在厅堂中方桌两边成对陈設，或夹較大的方几分两列陈設，或作八字形不靠墙陈設。圈椅造型朴素端庄，靠背和座面也很舒适，可作为制造新家俱的参考。

此外还有轎椅，和圈椅的制作一样。惟座面离地很矮，是为了加上底盘，穿上轎杆，抬起来行走的，但也有摆在內室的。靠背后仰角度較大，座心軟，可以单独放在床前或其他角落。

6. 太师椅（图11、12、15、18）和床式椅的形式相似而尺寸較小，并且是成对的。椅背基本是三屏风式，有两扶手，椅面多为方形，也有抹角的。故宫所藏多数是清代制作，而精品多是康熙至乾隆时期的。乾隆年間所制尤精，取材包括紫檀、花梨、烏木、瀟瀟、紅木、樺木、楠木、棕竹等等。有些式样特殊，花紋新穎，并向銅器、玉器、織綉等方面吸取材料，加以創造使它适合于坐具的格局，花紋刀法圓熟，磨工光潤。还有鑲瓷、鑲玉、鑲珐瑯和鑲另一种木雕花以及黑漆描金等作法，都是乾隆年間的特色。这种椅子有和方桌成一份的，有和匡床、茶几成一堂的，式样花紋都彼此照应。以靠素墙衬托最佳，若



15 清乾隆 紫檀木太师椅

16 清乾隆 紫檀木桃式櫈

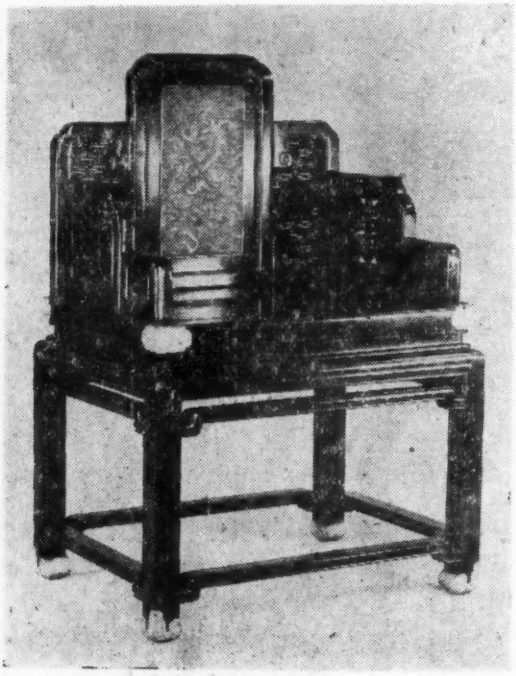
靠装飾性很强的圈扇，卽不大相宜。

7. 官帽式椅（图9），卽一統背加上扶手。一般制作簡单，通体光素，只背心有一小組图案。椅有木本色的，也有刷色罩油的。过去官署和住家常常是这样陈設；一张方桌，两把官帽式椅子，两条春凳共为一份。明代的官帽式椅，有的比較特殊，例如图8座面为龟背形，六足，两扶手作八字式，座面离地較矮，盘足垂足都很合适。明代木器上，起綫打挖的技术特别見长，这把椅子通体起綫，无其他花紋，与造型非常协調。这种椅子設在案的两面相对，或作八字，宜于不依不靠。还有一种官帽式梳背椅，也是明代流行的，曾見于天水冰山录所載查抄严嵩家产的清单。图10官帽式梳背椅，从榫子做法上看，是清初制作，但仍保存了明代的样式。

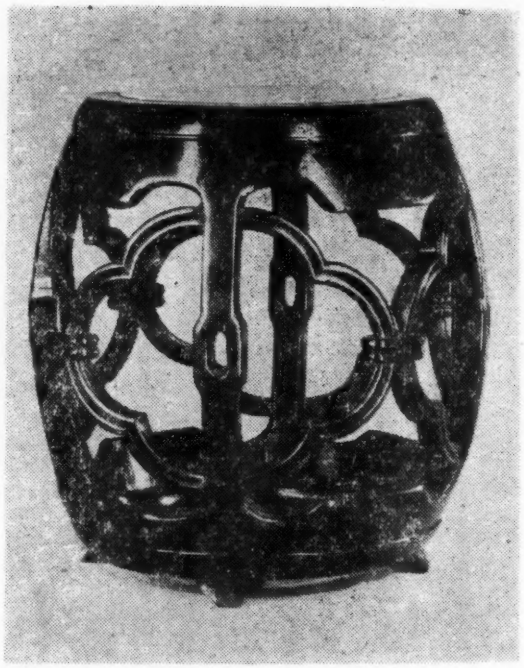
8. 玫瑰式椅（图6），一般椅子背最高处和扶手最低处相差很多，惟玫瑰式椅不然，它的椅背低于一般椅背，所以背靠着窗台时，不致高出台上，在架几案或条案前紧靠着設一份桌椅时，也以玫瑰式椅为最相当。明代玫瑰式椅多圓足，清代有方足而圓棱者，椅背和扶手为三朶祥云組成。

（二）凳　子

1. 板凳，一般为粗木本色，制作草率，也有楸木所制，加工較細的。榆木擦漆板凳，取材厚重，四足起綫，座面下四周加装牙子，两端刻粗綫条云紋或如意紋，牙子不仅为美也有加固作用。板凳取携方便，最宜地窄人多处使用，但也有个一般的陈設格局，卽把一张方桌四张方凳两条板凳摆在一起。



18　清乾隆　紫檀鑲玉太师椅



17　明　紫　檀　綉　墩

2. 方凳（图5），除了普通木材所制以外，还有用紫檀、花梨、鸂鶒、紅木、楠木等高級木材制造的。座面尺寸不等，式样不一，最大的約有二尺見方，最小的約尺余。或一色木制，或大理石心，或台湾席衬板，硬心，或絲繩藤皮編織軟心，四足及边框寬厚稳妥，夏日不施凳套尤其清凉宜人。明代硬木大方凳多半光素，棱角圓潤平滑，或有边框四足略作竹节紋的。清乾隆年間所制則花样繁多，并有鑲玉、鑲珐琅、包鑲文竹等装飾。

方凳和方几或方桌可以配合，在室内陈設中，次于椅子，譬如以北为上首，則方凳方桌的一份陈設，多在旁边或下方，或依窗而設。散置时，多分置閣扇两旁，或靠落地罩后炕两旁，或置屋角。

3. 春凳，一般为粗木本色或刷色罩油。其精制者，明代有填漆云龙春凳；清代有黑光漆嵌螺鈿春凳。因为形状如长几，所以不仅是坐具，还可在上面摆一两件陈設品。

4. 圓凳（图7）是杌与墩相結合的形式。虽然也有粗木的，但并不普遍，主要还是比較精致的，四足多作弧形，也有平直的。乾隆年間所制圓凳，又有海棠式、梅花式、桃式、扇面式等。梅花

式束腰鑲竹絲，制作尤精。

5. 綉墩，古代繪画中所見，大多是一个鼓形圓墩上复以錦綉的袱子，"綉"当是指墩上所复之物而言，里面构造如何不得而知。遵生八牋說"蒲墩以蒲草为之，高一尺二寸，四面編束細密且甚坚实，內用木車坐板以柱托頂，久坐不坏。"明代繪画中的綉墩样式不一，有綉墩全部为綉袱所掩的，也有只盖住上半截的，略可窺得其精巧的构造。当时仍有蒲墩，这可能是墩的原始形态，它和杌最初可能是草制木制、軟硬座面的不同。遵生八牋又說"蒲墩止宜于冬，三时当置藤墩如画上者，甚有雅趣。否則近日吳中所制板面竹凳坚实可坐，又如八角水磨小凳、三角凳、俱入清斋。"藤制器具不可能传到現在，故宫所藏明代紫檀綉墩（图17），四周有黃楊木錢形雕飾，很象双股藤圈。这种仿藤的装飾，多少可以說明当时藤墩曾风行一时，清代也有同一形式的。此外如黑漆描金彩繪（图3）或雕漆、填漆以及各种木制、瓷制、珐琅制等花样形式，也都精美异常。

圓凳和綉墩在室內占的面积很小，宜設在小巧精致的房間，这类坐具四面都有装飾，最宜不依不靠，那里需要就設在那里。

大凡室內陈設，有如建筑格局，既要合乎生活需要，也要美观。家具的陈設虽沒什么公式，但需审度其造型和室內环境进行布置，有主宾，有疏密，有高下，有对衬不对衬等等。古代家具的造型和陈設方法，給我們提供了很宝貴的經驗。本文簡单談到有关椅凳的一些史料，并重点介紹了明清两代的实物，以及其陈設格式，不是什么研究家具的論文，即作为資料也很一般，主要是附了些图（故宫藏品），可供家具制造业和設計大建筑物室內陈設的参考。

拉薩文物古迹保护得很好

拉薩市的文物古迹現在保护得很好，寺庙里的喇嘛們也在过着正常的宗教生活。

駐拉薩人民解放軍在奉命討平叛乱过程中，都尽最大力量保护各处的文物古迹。叛乱一平息，拉薩市軍管会就在第一号布告里下达了保护文物古迹的命令，并成立了历史文物管理委員会，負責保护和管理全市的文物古迹。

現在，大昭寺中的古物，如格薩王的盔甲、唐代的古琴和藏王松贊干布使用过的装在金盒里的酒樽等，都保存得很好。文成公主当年从长安带来的放在释迦牟尼象前的二十多盞金灯，現在灯火通明，喇嘛們早晚祈祷誦經。大昭寺大門口的唐柳树下，每天有許多喇嘛教徒在轉經朝拜。

布达拉宫里的古物、佛象和历世达賴喇嘛的灵塔，都很好地保持原来的样子。达賴喇嘛貯藏珠宝玉器的"朗更澤"內庫門上的四把大鎖，沒有人去动过它。宫內的喇嘛們仍按传統的宗教仪式在佛象前上供祝願。

存放在藥王山藏医学院的八十三付珍貴的动植物、矿物和人体解剖的彩色卷軸画，也都完整无缺。

拉薩三大寺依然金碧輝煌。哲蚌寺"噶丹頗章"是达賴喇嘛在朝佛时居住的地方，現在那里仍陈設着黃幔和法座。

罗布林卡里的草坪、水渠和花坛都被整理一新。达賴喇嘛的新宫，还是由原来的"圣噶"（侍卫官）白瑪群佩和阿旺仁扎在看管。經書、佛器也是按原来的样子存放着。达賴喇嘛近一两年来經常閱讀的"澤尼白卡"（研究辯論的經典）被妥善地用綢緞包裹起来，放入了玻璃書櫥內。

（新华社拉薩5月8日电）

古代的琉璃

——蔣 玄 怡——

琉璃一种是玻璃器；一种是自然宝石，是琉璃这一物質的原始名称；一种是釉彩的名称，后来凡是使用琉璃釉的陶瓷器，均名琉璃。但三者之間，是有一定关系的，尤其玻璃与釉都是經火烧成。古代对琉璃这种物質与名称，經常发生混淆，本文拟着重談一下古代的琉璃釉。

中国的古代玻璃，从金村、长沙、輝县等地墓葬中的出土物来看，在战国时代，已有相当多的品类。近年来由于遺物的大量发現，足以証明中国在公元前四世紀已生产玻璃，至于发明的时代，当然还要早。

中国古代玻璃，以暗綠色为最多（也偶有白色及翠綠色），半透明，火度很低。因为它的成份是鉛玻璃，所以經土蝕风化表面起还原作用，就会透出螢光或带銀白色的光彩。

丰富的古代文献中，还載有关于玻璃制造的記录：晋太康元年出土的穆天子传中謂"天子升于采石之山，于是取采石焉，天子使重黶氏之民，鑄以成器于黑水之上。"后汉王充論衡中謂："道人消爍五石，作五色之玉。""道士之教，至知巧之意加已，阳遂取光于天……銷爍五石，鑄以为器，磨礪生光，仰以向日，則火来至。"此种記录，說明了中国在古代采取矿物制造玻璃器，并且还說明了在玻璃上的磨礪加工工作。从古代玻璃器的形制来看，如飾有谷紋的璧、剑飾物、蝉形猪形随葬品，以及用百十块联起来的玻璃玉匣（玉衣）等具有民族特点的器物的大量生产，足以証明当时的玻璃工人已充分掌握了玻璃的制造技术。

在汉代墓葬里，常发現一种綠色釉的明器（俗称銀釉），这种綠釉明器有鼎、豆、奩、博山爐、壶等。綠釉明器，是从中国古代的玻璃发展的，是中国古代手工艺的传統技术，但它和道家也有一定关系。王充認为道家能知爍石鑄器之法，晋时有琅玕华丹之經，炼丹藥中有石英、鉛、汞、硝石、水銀、丹砂、戎盐、空青等矿物，抱朴子内篇謂："外国作水晶椀，实是合五种灰以作之。"（或即草灰釉制法）故中国古称"釉藥"。釉的发展，道家在炼丹过程中經驗最为丰富，試看丹藥中的琅玕、鉛、汞、盐、硝、石英等物質①；差不多已全部包括了制作玻璃或鉛釉的材料在内。道家的丹爐，几乎是一座实驗性的小窰。中国的鉛釉是在晚周时代的玻璃制作技术上发展的，不是帝国主义学者們所說是北魏以后琉璃輸入后产生的。

这种綠釉陶器，如奩鼎之盖，壶的紋飾，均为图案及生动的动物浮雕，如虎豹奔馳之状，在中国紋样的分类中，屬于北方系統，多是模印而成，和南方同时期的陶瓷器有显著的区别。而且綠釉器的发現地点也多在北方（陝西河南山西河北出土較多），我們可以試作这样的推測：青釉器（青瓷）是南方系統，北方是綠釉器的发祥地。綠釉与青瓷釉在成份上有基本区别，汉綠釉的成份是：②

PbO（氧化鉛）	65.45
SiO_2(二氧化矽)	29.91
FeO（氧化鉄）	0.81
CuO（氧化銅）	2.60
CaO（氧化鈣）	0.94
Na_2O, K_2O（鹼質）	0.00
	99.51

这种含有大量氧化鉛的釉彩，和鉛玻璃較为接近，因而可称之为"鉛釉"，总之，它在中国陶瓷史上是非常重要的品类，是两大系統中的一个系統（它的胎坯質地虽因火度高低有較硬軟之分，但始終沒超出陶質系），并在一定历史时期中得到了更大的发展。按汉邹阳酒賦："醪醑既成，綠瓷斯启"。（或以为系二世紀記录）始有綠瓷的名称，但这指綠釉器还是青瓷器，就难于分辨了。有人說曹丕曾在洛阳烧造綠瓷来装飾宫殿③，但不知根据什么記載。

宋 綠琉璃的小品人物

明代塔上琉璃浮雕的结构

汉代有綠釉器（有元光二年紀年器），同时又輸入琉璃。盐鉄論："壁玉珊瑚琉璃，同为国宝。"汉書"俱入海市明珠璧流离。"但这种琉璃，不是陶瓷器，而是珍貴的玉石，許愼說文"琉，璧琉，石之有光者。"不过当时也有仿制的假琉璃，是玻璃制品，印度义凈一切有部毗奈耶經"仁往大海取假琉璃。又言此之宝州，多假琉璃，与宝同似。"中国在当时也輸入了一些假琉璃——玻璃器。于是对于玻璃，有同質异名的琉璃之称，对于宝玉又有异質同名的琉璃之称，其后更将綠釉陶器混称琉璃，致相淆杂。总的来說，汉代的所謂琉璃，不是綠釉陶器。

魏書西域传大月氏条"世祖时，其国人商販京师，自云能鑄石为五色琉璃，于是采矿山中，于京师鑄之，既成，其光澤乃美于西方来者，乃詔为行殿，容百余人。"一般常把这里所說的琉璃作为制造玻璃器或日用陶瓷器来解释。按詔为行殿，应是一种建筑装飾，中国从第四世紀始称建筑装飾物的陶瓦为琉璃。这种琉璃，仍然是鉛釉，在近代的琉璃物料賬中，記有正吻一只用鉛六百五十两④，实际上与汉綠釉是同性質的东西。春渚紀聞謂"相州魏武故都，所筑銅雀台，其瓦初用鉛丹杂胡桃油搗治火之。"說明这种技法是汉代以来的传統技法。

北魏的琉璃装飾，最大的特征是五色，传大同北魏故都遺址中以前曾有琉璃碎片发現，胎坯羼有細沙，比唐三彩的質地粗，綠色浅于汉綠釉，中国陶瓷的时代研究⑤一文中，刋有魏代的琉璃碎片，亦为綠色。格致鏡原引郡国志"朔方太平城，后魏穆帝治也，太极殿琉璃台及鴟尾，悉以琉璃为之。"是四世紀前后确有琉璃使用于建筑装飾，但使用不广，仅开始应用于封建皇室的大建筑上。当时对琉璃的应用已脫出了汉代明器范畴，而及于建筑装飾，这就使琉璃釉有了更高的实用效果和新的发展。

隋書何稠传："稠博覽古图，多識旧物，时中国久絕琉璃之作，匠人无敢措意，稠以綠瓷为之，与眞无异。"一般認为何稠創制的是陶瓷日用器或玻璃代用品。按何稠南方人，后入长安，曾掌"細作署"，营建文献后陵墓，設計辽东行殿，在唐代任"将作小匠"，是一个建筑师。因此他試造的"綠瓷"，可能是建筑装飾物，不是日用器皿。

在出土遺物中有一种深綠色釉的陶器，它是北魏到隋唐繼汉代传統的綠釉作品，这一类型的特征是鉛釉的化学变化——銀色彩虹翳較少。隋代末期，明器中的俑类，开始有施釉的作品，这种釉，一般是淡黃色，出土时仍然有銀翳，屬于五色琉璃的一种。綠釉和五色琉璃釉是在相当长的时期中，綜合利用得到发展的，隋代正是一个过渡阶段。

杜工部詩："碧瓦朱甍照城郭。"

崔融嵩山启母庙碑："周施琦琿之椽，遍复琉璃之瓦。"

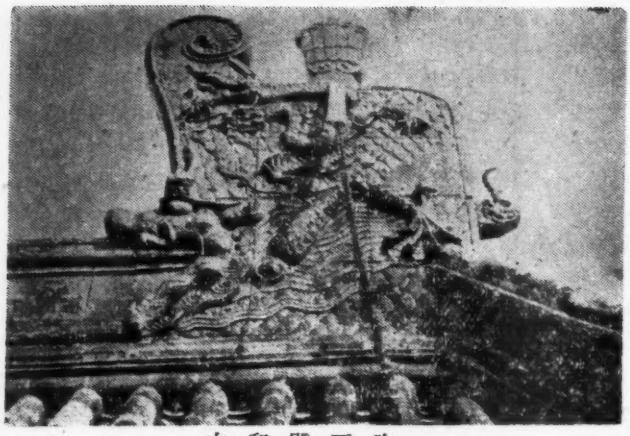
唐代砖瓦虽未发現有带釉彩的，而从文献記載上看，唐代的部分建筑，显然已广泛利用琉璃釉的装飾物了。这些成就在唐代三彩明器中，被充分反映出来。唐三彩的色，有深蓝、黃、赭、綠、白等五种，在鉛釉中增加鈷、錳、硅酸銅、銻等自然金屬釉成分，火候較高，玻化窑变的色澤美艳，达到琉璃釉的頂峰。当时的陶坯，由羼沙（建筑飾物在露天必須有羼料）而轉为細陶質，純綠釉減少，蓝彩增加，五色琉璃，得到充分的利用。

唐代以前，琉璃制作限于山西陝西河南等地，制作器物，限于建筑装飾及明器，以后逐漸流传到边远地区，这种相当高价的金屬釉，在四川、广东、湖南开始应用于小件工艺品上⑥。

四川的邛崍窑，出土物相当复杂，有陶有瓷，釉彩中有青瓷釉，有琉璃釉。邛窑的琉璃，一般多是小品和玩具，翠綠色的薄釉，滿身包上了銀翳，这

宋　黃綠两色釉人物小品

明　綠琉璃釉武士



太 和 殿 正 吻

种輕巧美丽的小工艺品，构成了邛窑琉璃的特征。

邛窑器化学成分如下：⑦

甲、芥黃色釉		乙、深青綠釉	
SiO_2(二氧化矽)	44.51	SiO_2(二氧化矽)	37.76
PbO(氧化鉛)	37.68	PbO(氧化鉛)	44.64
Al_2O_3(三氧化二鋁)	15.22	Al_2O_3(三氧化鋁)	12.50
MgO(氧化鎂)	2.01	MgO(氧化鎂)	0.90
	99.42	CuO(氧化銅)	4.45
			100.25

四川邛窑器中的釉彩含有鉛質，說明了它的时代，也說明了它的釉彩系統。在邛窑的粗瓷上还有同时使用两种釉彩的(青瓷釉和琉璃釉)，青瓷釉(自然灰釉）和琉璃釉混合使用于陶瓷器，以邛窑为最早。

山西是琉璃的最早产地，也是一千五百年来相承不衰的地区。契丹接受了唐代文化，在山西辽宁內蒙等地发展了琉璃制作，有素燒加装飾粉后施釉彩的陶器，又有硬瓷素燒加釉彩的瓷器⑧。同时也制作建筑装飾品⑨。

开封宋代鉄色琉璃塔，建于公元1049年，八角十三层，建筑材料大部分为琉璃，系琉璃砖、紋样及人物浮雕、琉璃块等綜合建成。經历代重修，自宋明清及現代的琉璃材料，在这一座塔上都有遺存。

除此以外，如赵城飞虹塔，襄陵灵光寺琉璃塔，阳城圣寿寺琉璃塔。以及建筑装飾上，当时都曾大量应用琉璃（詳見营造法式)。这种大块琉璃鑲嵌在建筑上的作法接近于現代建筑"大型砌块"和"装配式"的結构。

数十年前在河北易县八佛崗，曾发現八尊高大，的琉璃罗汉象，(已全部为帝国主义盜去，其中二尊在盜窃时被打碎。）这八尊罗汉可能是宋代作品，为五色琉璃塑成，面部不施釉彩。制作精細，保存完好，說明琉璃作品是有良好的持久性的，把琉璃应用到大件雕塑上，是成功的。

元明两代，承繼了宋代的技法，又扩大了琉璃的利用范围。大同明代的琉璃九龙壁，长45.5米，高8米，每个龙自成一組紋样，整个浮雕則为九龙組成的大壁画的构图，加上屋脊琉璃瓦斗栱及四周图案鑲边，气概雄伟，实为中国紀念性建筑艺术中最具特色的作品，也是世界上陶瓷工艺中最大的作品，这种琉璃壁浮雕系分块塑印，用数十块材料砌成，在技法上非常高妙。而大型紀念性建筑装飾，用分块方法，也符合經济美观的要求。

元明时代，小型宗教雕塑、琉璃制作，在艺术上远远超过瓷塑，由于陶胎材料，便于揑塑；入火后低火度的陶質比高火度的瓷質不易变形，传統技法，面部不加釉，塑刻的綫条明朗，这些优点，使得琉璃成为造型艺术的素材。因而到清代的景德鎮虽然用瓷胎仿造法化的人象，康熙素三彩也是仿制琉璃，而艺术水平終无法超过琉璃。

法化，一作珐华，文献上无此名称，但实际上无法否定这一名称的存在，它是琉璃派生出来的，有时很难和琉璃作品区别。但法化有它的特征，釉彩艳丽，胎質輕薄，釉下有白粉的装飾釉。它的蓝釉、金黃釉、翠綠釉是一般琉璃上找不到的，并有淡紫紅和紫褐色，說明法化有珐琅彩的硼酸盐、矽酸盐及金屬氧化顏料。是陶器珐琅彩；是琉璃和珐琅的結合体；是琉璃釉的发展。法化有美丽的色彩，而它的缺点是年久脫釉。

总之琉璃在陶瓷工艺中是屬于鉛釉低火度的系統，它一般不用于日用器及炊具，而是装飾工艺品。琉璃在今后的发展，将是紀念性建筑和紀念性雕塑装飾的新材料，古代琉璃大型砌块的技法，是完全符合現代雕塑的要求的，在琉璃制作上的宝貴經驗，将是雕塑工作者重要的参考資料。朱碧輝煌的民族传統色彩，在紀念性雕塑上正可发揚光大，这种材料尤其适用于地下鉄道等場合。如何把琉璃用于現代建筑、雕塑中，是建筑和雕塑工作者应該研究的一个問題。

---

① 見道藏記載。
② 見燕京学报中国明器引罗福中国瓷器的起源。
③ 燕羽著：中国古代十大发明。
④ 参看大清会典及梁著琉璃瓦。
⑤ 日人上田恭輔著。
⑥ 长沙及广州的琉璃釉碎片，是亲自搜集的，此处不詳述。
⑦ 前华西大学对邛窑器的化学分解表。
⑧ 文物参考資料1958年第2期。
⑨ 文物参考資料1956年第7期。載有苏联在克澤尔的辽代居住遺址中发現了鴟尾。

我对“青白磁器”的看法

陈 万 里

文献上所記載的“青白磁器”是什么？有人說就是青器与白器，又有人說带青綠的白，或竟說是青瓷，也有人說是影青，可以說是众論紛紜的了。

关于“青白磁器”这一名詞，在費信的“星槎胜覽”中提得最多，現就馮承鈞校注本(以罗以智校本为底本）及所附記录彙編本中作为貨用的瓷器各名称列表如次：

条　别	馮　校　本	附記录彙編本
交栏山条	貨用青碗	同
暹罗国条	貨用青白花磁器（朱本〔国朝典故本〕、景本〔天一閣本〕均无花字）	同
旧港条	貨用青白磁器大小磁器	貨用青白磁器大小磁瓷
滿剌加国条	貨用青白磁器	同
苏門答剌国条	貨用青白磁器	同
花面国条		貨用磁器
龙牙犀角条	貨用青白磁器	貨用青白花磁器
錫兰山国条	貨用青花白磁	貨用青花白磁器
柯枝国条	貨用青白花磁器	貨用青花白磁器
古里国条	貨用青花白磁器	同
忽魯謨斯条	貨用青白花磁器	貨用青花磁器
剌撒国条	貨用磁器	同
榜葛剌国条	貨用青白花磁器	貨用青花白磁器
淡洋条	貨用磁碗	貨用磁器
吉里地悶条	貨用磁碗	同
琉球国条	貨用磁碗	闕
三島条	貨用磁器	闕
苏祿国条	貨用磁器	闕
大唄喃国条	貨用青白花磁器	同
阿丹国条	貨用青白花磁器	同
佐法兒国条	貨用磁器	同
竹步国条	貨用磁器	同
木骨都束条	貨用磁器	同
溜洋国条	貨用磁器	同
卜剌哇国条	貨用磁器	同
天方国条	貨用青花白磁器	貨用青白花磁器
阿魯国条	闕	貨用磁器

从这一表里可以看出有三点是值得注意的：

1. 暹罗国条：在馮注的附記中說朱本（国朝典故本）、景本(天一閣本(均无“花”字，而馮氏所根据的罗以智本及記录彙編本都有“花”字，可見所謂“青白磁器”，是有时把“花”字省去了的。这是“青白花磁器”的簡称，也可以說是省称，同时还可以說朱本、景本是漏了一个“花”字。罗本在龙牙犀角条下也漏了一个“花”字，这是一方面。另一方面就是根本有“花”字与沒“花”字并无关系，因为說成“青白”也好，或是“青白花”也好，本来是同样一种瓷器。

2. 罗本与記录本所用“青花白”或是“青白花“的地方，如柯枝国条、榜葛剌国条跟天方国条所記載的，恰恰是两个相互顚倒的用法，就是罗本用“青白花”时，記本用“青花白”，而罗本用“青花白”时，記本却又用“青白花”，这可証明“青花白”或“青白花”，在那时候是一种通用的說法，說成“青花白”，或是“青白花”，都是一回事。

3. 在忽魯謨斯条下，罗本是“青白花磁器”，記本是“青花磁器”，可以清楚的看出，罗本多一“白”字，成为“青白花”，而記本少了一个“白”字，說成“青花”。

由此可以得出这样三个簡单的說法：

(1) “青白磁器”就是“青白花磁器”的簡称。

(2) “青白花磁器”与“青花白磁器”是可以通用的。

(3) “青白花磁器”也可簡称为“青花磁器”。

根据以上的分析，当时所称的青白磁器，完全可以理解为青花瓷器，并且从事实方面看，元代青花瓷器的燒造技巧，已經到达了一个十分成功的阶段，因而郑和下西洋时，用以易貨的瓷器中，青花同样地跟龙泉的青瓷器占着极重要的地位。至于影青一路的物品，在当时已成强弩之末，宋元間的影青，胎質粗松，釉色糙黄，为我們所熟知，自然这种瓷器絕对不会用以易貨的了。同时，現在我們所知道的几个中东国家的博物館里，大量地保存着十

四世紀中国元代、明代的青花瓷器，足以証明那一时代里的中国青花瓷器已經到达了这个地区，并且为数很多。在这一点上也可以說明郑和下西洋时的“青白磁器”就是“青花瓷器”无疑。

同时，跟随郑和下西洋的使者馬欢所著的“瀛涯胜覽”書中举出为交易用的瓷器計有五处，其中統称“磁器”与专指“青磁盘碗”的各两处，而爪哇条之特别指出“国人最喜中国青花瓷器”一点是极重要的。

再就元代至正間曾附海舶往南洋，到过数十国的南昌人汪大渊所著“島夷志略”一書来看，其中涉及貨用陶瓷部分頗多，并且名称也不統一，兹特列表如次：

条　别	
琉球条	貨用……粗碗处州磁器之屬
三島条	貨用……青白花碗……
无枝拔条	貨用……青白处州磁器瓦壜……
占城条	貨用……白花碗
丹馬令条	貨用……青白花碗
日丽条	貨用青磁器粗碗……
麻里噜条	貨用……磁器盘（丁本“磁”上有“青”字）处州磁水壜大瓮……
遐来物条	貨用……青器粗碗之屬
彭坑条	貨用……磁器……
吉兰丹条	貨用青白花磁器……
丁家廬条	貨用青白花磁盖……
戎条	貨用……青白花碗磁壶瓶……
罗卫条	貨用……青白碗……
罗斛条	貨用青器（星槎胜覽青白花磁器）……
东冲古剌条	貨用……青白花碗……
苏洛鬲条	貨用青白花器……
淡邈条	貨用……粗碗青器（即青白花磁器）……
尖山条	貨用……大小埕瓮……
八节卽問条	貨用青器……埕瓮……
嘯噴条	貨用……磁……瓦瓮粗碗之屬
爪哇条	貨用……青白花碗……
这誕条	貨用……青磁器之屬
苏祿条	貨用……处器……
龙牙犀角条	貨用……青白花碗之屬
旧港条	貨用……处甕……大小水埕瓮之屬
班卒条	貨用……处器
蒲奔条	貨用青甕器粗碗……大小埕瓮之屬
文老古条	貨用……青甕器埕器（瓮）之屬
龙牙門条	貨用处磁器……
灵山条	貨用粗碗……
花面条	貨用……粗碗青处器之屬
淡洋条	貨用……粗碗之屬
勾栏山条	貨用……青器之屬
班达里条	貨用……青白磁
曼陀郎条	貨用……青器……
喃啞哩条	貨用……青白花碗之屬
加里那	貨用青白花磁……
千里馬条	貨用……粗碗……
小唄喃条	貨用……青白花器
朋加剌条	貨用……青白花器……
万年港条	貨用……瓦瓶之屬
天堂条	貨用……青白花器……
天竺条	貨用……青白花器……
甘哩里条	貨用……青白花器甕瓶……
烏爹条	貨用……青白花器

归納上表所列举的許多名称，可以有这样的看法：“青白花器”与“青白花碗”各見七处，其次“青白花磁器”与“青白花磁”都見一处，这不过异名同样以及少个把字的关系，应該都看作是“青白花磁器”的一种。此外，所謂“花碗”，应是漏了“青白”二字，“青白磁”与“青白碗”都是漏了一个或省去一个“花”。从这个归納可以看出絕大多数都是明白地指出了“青白花磁器”的这个名称。至于名称的不一致，正如青瓷器方面有“青器”、“青瓷器”、“青瓷”、“青盘”等等；同样的，提到处州瓷器的也有“处州磁器”、“处州磁”、“处器”、“处甕”、“处磁器”、“青处器”等种种名称，这就可以明显地見出“島夷志略”書中对于瓷器上所用的名称是很駁杂而不統一的。

其次，我更要談一下編入“浮梁县志”的蔣祈“陶記略”中所謂“若夫瀏之东西，器尙黄黑，出于湖田之窑者也。江湖川广，器尙青白，出于鎮之窑者也”数語，有好些人对此青白二字，就有如上文所提及的不同的見解。我以为蔣祈也是至正年間的人（他的三件仿作釉里紅，都是至正元年的年款：1. 灵和窑至正元年蔣祈仿第一百零九，現藏英国維多利亚与亚尔培脫博物館；2. 宣和窑至正元年蔣祈仿第一，以及政和窑至正元年蔣祈仿第二，均藏北京故宫博物院），至正間的“島夷志略”固已証明有青白花瓷器，那么蔣祈的所謂“尙青白”不可能是指影青一类的瓷器，何况此时景德鎮所燒造的青花瓷器，已极精美，如寺庙中所用青花的供器，极为盛行，流传到今天的有至正十一年年款张文进供奉的一对花瓶，那是极重要的証明材料。

关于青瓷与白瓷的起源

郭　仁

解放以后在考古工作中的新发現，提出了一些关于我国瓷器发展的新問題，現在据个人所知的材料，提出一些粗浅的意見，請大家批評指正。

一．关于瓷器的起源：

广义的說，瓷器是由陶器发展而来的。以前为了闡述瓷器的起源和說明我国瓷器历史的悠久，往往把仰韶文化中的彩陶放在最前面。其实无論彩陶、紅陶、黑陶、灰陶都是粘土烧造成的，而瓷器的質料則是高岭土，由于两者質地上的不同，前者决不可能发展成为瓷器。彩陶在新石器时代以后卽已絕迹，但其他陶器存在的时期很长，尤其是灰陶，从新石器时代一直应用到現在，在这数千年中，从未有向瓷器发展的迹象，其变化只是在器形，花紋和泥質粗細上。所以彩陶、紅陶、黑陶、灰陶由于本質上的限制，沒有也不可能发展成为瓷器。

在山西仰韶文化遺址，城子崖和二里崗龙山文化遺址以及商代遺址的白陶，为高岭土質地，色澤近于純白，和現代瓷胎很相近；只是沒有施釉。但这种白陶不知什么原因后来就不見了，可以說后来的瓷器并不是从白陶发展而来的。

瓷器的直接祖先应該是南方几何形印紋硬陶。江苏、浙江、江西、福建等地出土的大量印紋硬陶，火度很高，胎質坚硬，虽然不如現代瓷器那样洁白，但系用高岭土烧造而成，它和現代瓷器質料的差别，只是高岭土純杂不同而已。所以印紋硬陶一出現就逐漸向瓷器发展。

根据最近南京、浙江地区的发掘，很多遺址下层是良渚类型的龙山文化，上层是几何形印紋硬陶文化，而与印紋硬陶共生的陶器，还有許多类似黃河流域殷周文化的陶器（如鬲、豆），这种地层关系，正和黃河中下游殷周文化在龙山文化之上的情况相同。可以这样設想：在江南地区，是由良渚类型的龙山文化发展为几何形印紋硬陶文化。由于郑州二里崗商代文化中发現过印紋硬陶（这种陶器和商代其他陶器絕少共同处，可能不是本地所产），而是从南方輸入的，所以这种文化上限可以到商代。战国时期，某些地区还有比較純粹的这种文化存在。两汉时代，由于受到越来越多的中原文化的影响，只是在一些陶器或"半陶半瓷"器物的形态和紋飾中，显示出固有文化的特征。

自印紋硬陶出現以后，就逐步的向瓷器方向发展，其第一步，也是极重要的一步，卽是施釉。硬陶施釉在商代已經有了，郑州二里崗出土的商代釉陶尊（从器形和紋飾看应是南方产物），胎質坚硬，火度很高，击之作瓷声。其釉为青灰色，过去曾有人認为可能是自然的灰釉，是由于烧窑时的柴灰落在上面形成的，但其釉汁光亮均匀，全身挂滿，卽使口沿反折处的背面也有釉，决不可能是柴灰自然掉落而成的。所以这种青釉器物，已具备了瓷器的基本条件，开始向更高級的瓷器逐步发展。

施釉技术到了两周时代，有显著的提高，江苏丹徒、河南洛阳、陕西西安出土的西周青釉豆，湖南长沙出土的东周青釉螭梁壶，河北石家庄周代遺址中发現的带釉器碎片，都說明两周时代繼續烧造这种器物，而且更加普遍了。

近几年来在各地发現的汉代青釉器物更多，典型器物有一种侈口高頸壶，常常是口和肩部带釉，其余地方作酱色。这种器物在浙江曾大量出土，中

此外，赵汝括的"諸蕃志"，里提及为博易用的瓷器部分，統称"甆器"的有十一处，称为"青甆器"、"白甆器"以及"青白甆器"的各一处。赵汝括写序的时間是南宋宝庆元年（公元1225年）距宋之亡，只五十四年，距有至正十一年款青花大瓶的时代，也只一百二十六年，在这一段时間里，正是青花的成长及发展时期，因此"諸蕃志"中所說的青白甆器也是青白花瓷器。

从以上这些文献看来，所謂青白瓷器，实在就是青白花瓷器的省称或簡称，有时可以說成青白花瓷器或青花白瓷器，甚至称为青花瓷器，更有所謂青白花器、青白花碗、青白花瓷等种种名称，而現在的簡称是青花，因此"青白磁器"之絕对不能称为影青是可以深信不疑的。

原則极少，器形有显著的地方特征，应屬南方所烧，当时北方只烧一种軟釉的陶器，虽然洛阳等地汉墓中偶然发現过这种青釉壶，也必是南方輸入的。汉末三国时期，敷釉技术有了显著提高，出現了比較成熟的青瓷。直到唐末五代，江南地区仍然是青瓷烧造的主要地点，这和它悠久的传統有极大关系。

汉代的青釉器物，胎質已近灰白色，施釉技术也有进步，又在瓷器发展道路上向前迈进了一步。

二．青瓷向白瓷过渡

过去有"南青北白"之說，即認为中国瓷器有两大系統：南方是青瓷系統，北方是白瓷系統，这种說法并不够确切。据近年調查，北方一带唐宋时期烧造白瓷的場地，在早期也多只烧造青瓷，如有名的定窑产地河北省曲阳县潤磁村，在唐、宋时代大量烧造白瓷，但在更早一些时期（北朝至隋）就是烧造青瓷的。1957年在潤磁村西的紅土埝，发現一种青釉瓷器，有碗和高足盘，高足盘的形态和安阳隋代卜仁墓中的青瓷高足盘完全相同，碗和河北景县封氏墓出土的北朝或隋代的青瓷碗无异。1957年在河南巩县也发現相同的瓷窑遺址。所以唐宋以后北方烧白瓷的地点，在早期是烧青瓷的。而南方如江西景德鎮、广东潮州、福建德化等地，在宋代也都大量烧造白瓷，所以南青北白之說，只能說明南北烧瓷的特点，并不能概括全部情况。

青瓷和白瓷本来是不可分割的，沒有青瓷就不会出現白瓷。白瓷并非某时发明出来的，也应該有它的逐步发展轉化的过程，我們若把青瓷仔細观察一下，就可从中得到一些綫索。魏晋至隋的一些北方青瓷，表面看起来似为青釉，但青色并非完全由釉呈現出来，而主要是由灰色反映出来的；由于胎骨是灰色，所以它呈現一种青灰色。隋唐时代瓷土选練，还沒有达到純白的程度，在瓷器的胎坯上，敷有一层白色的陶衣，这样烧出来以后，就成为白色或黃白色，而陶衣沒有施及之处，仍然是青色，在定窑和各地出土的早期白瓷中都可看到这种現象。所以白瓷是随着瓷土的选練逐漸成为純白的，同时釉汁也逐漸施薄，釉藥中鉄的成分逐漸減少，使胎骨的白色反映于表面，这样就由青釉瓷器过渡到白釉瓷器。

至于白瓷胎坯上施陶衣，宋代磁州窑及其他地方的窑址，也有这种作法，这是由于各地土質不同，不能使瓷土成为純白色，为了弥补这个缺点，才这样作的，所以凡使用陶衣的，多是当时的民窑。

晚唐五代时期白瓷的烧造技术，已达到完善的地步，这时瓷土的选練技术更加提高，釉汁也已經很薄，釉中的含鉄量大大減少，所以白釉瓷器完全烧造成功。但从这一时期的白瓷上，还能看出一点由青瓷轉化而来的迹象，如河南三門峽出土的晚唐白瓷，其釉汁聚集之处，仍呈現青色，所以各地出土的这一时期的白瓷，很多人都說类似影青，就是这个道理。

总起来說，自从南方印紋硬陶出現以后，就逐漸向瓷器发展，商周时代已經在这种硬陶上加施含鉄的釉，到了汉代，瓷土的选練技术大大提高，給以后的瓷器发展打下了基础。魏、晋、南北朝时代，由瓷土选練和施釉技术进一步提高，为青瓷向白瓷过渡創造了重要条件，所以隋、唐、五代时，白釉瓷器就烧造成功了。

江苏省大运河工程展覽会在工地巡迴展出

为了宣传建設大运河的意义，鼓舞民工劳动热情，在党的領导下更快、更好地完成大运河施工任务，南京博物院和江苏省大运河工程指揮部联合举办"江苏省大运河工程展覽会"从去年11月份开始在江苏省运河沿綫徐州、淮阴、揚州、常州、苏州等专区工段为民工巡迴展出。

这个展覽的內容分二套：一套較为完整，展出在沿河城鎮上。內容分三部份。第一部份是大运河的历史，有历代修建大运河形势图、古代大运河升降設备及过壩情况等的图表和画。还有国民党統治时代对大运河不加整治、造成千疮百孔、大水成灾、小水难以行舟的照片；第二部份是解放后在党的領导下給大运河带来新生，介紹了几年来在运河上修建灌溉渠分水閘、船閘、节制閘工程，和今天党为了彻底改变交通、灌溉、排涝、防洪面貌决定提前修浚大运河的伟大号召；第三部份是建成后的情景。模型和电动模型，以及大幅彩色油画等。展覽还表現了从地球鋪路到月球的四亿多土方示意图、投資示意图、和同苏伊士、巴拿馬运河对比图。

另一套是十一幅布底采色油画，送到各工地上展出。內容和第一套基本相同，但有些精減。这些展覽极受工程部門和民工的欢迎。有的民工参观后集会控訴国民党反动派統治者的罪恶，有的民工当場提交提前完成任务的保証書。

展覽会的內容新旧对比明显，爱憎分明。作到了为工农兵、为生产服务，同时展覽的同志还在工地上結合水利工程兼作文物調查、宣传保护和考古清理发掘等工作。（尤振尧）

簡述古代陶瓷图案

龙 宗 鑫

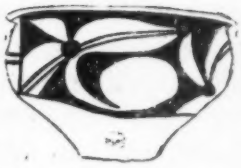
从新石器时代直到今天，和我国人民生活有密切关系的陶瓷器，不断在发展，每个时期都有不少优秀杰作遺留下来，兹就見聞所及举出几个时期陶瓷图案的例子，作一般說明，請同志們指正。

一 彩陶 白陶 印紋陶

彩陶紋样是千变万化种类繁多的，（造型和色彩問題暫不多談）但除少数采用人物动物資料外，可以归納为几何紋样和植物紋样两大类。其中几何紋样处理得特别成功，从具体器物上不难看出作者对客观事物有着深刻的理解和体会，是通过集中概括、艺术加工創造出来的。因此表現在图案最基本的素材——点、綫、面的处理方法上，很是惊人。如第2图所示，虽然仅仅是一些直綫形紋样，但由于善于掌握大小黑白的对比关系，紋飾和空間的宾主层次关系，再加上粗細綫条的穿插排列，就分外显得富于变化。又如第3图，在处理綫条上除运用了寬窄疏密的变化外，并表現出有节奏的运动感。說明先輩工艺家們审美力之高，处理素材之巧妙，卓越地刻划了构成美学上"統一与变化"这一規律的具体形象。

彩陶图案在处理植物紋样时，也善于适应花草的性格，运用柔和的綫描与黑白虛实的对比，再加上枝干的交錯連系，組織成既能看出枝叶的特征，又具有一般图案法則的装飾个体和带形紋样。

有些器物，从正面观察是由波状綫組成带状紋样，围繞在腹部，骨骼上用一个单位紋样連綿不断地紧接着一个单位紋样，已經掌握了二方連續的法則。此外由于作者善于針对器物的造型，使用等分圓柱体办法，在运用二方連續围繞器身的同时，連带着考虑了器物的肩部口部和整体的关系，巧妙的使它的正面图构成生动的圓形适合紋样。（图1）这在立体图案結构中，是很成功的組織形式。



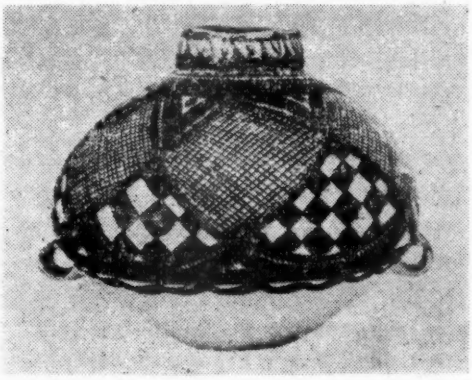
1 彩陶上植物紋样

从整个彩陶图案来看，由于历史条件的限制，在表現技法上加工較少，紋样处理得还不够精細，别具一种純朴豪放的风格。

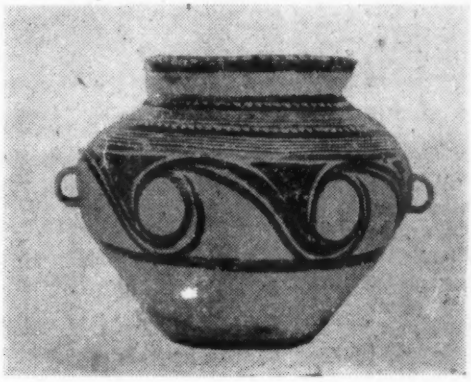
殷代白陶完整无缺的作品已不多見，从残片中可以看出它的主要紋样仍然是由粗細不同、虛实各异的直綫变化而来的。它不同于彩陶之点是分段明确、規律显著，形成了整齐庄严的格調，其中如云雷紋等，直到近代还在被广泛运用着。此外一部份作品运用了各种动物形象（兽面紋、饕餮紋等），参杂在带形几何紋样里面，使单独形与二方連續联成一体。最多的是用几組带形几何紋样并列在一起，布滿器物全身，构成丰滿的四方連續效果，这些都是白陶紋样組織結构上的新成就。（图4）

印紋陶紋样，全部是由短直綫組合成的网状四方連續，其中以方格紋、回紋、折綫紋、菱形紋等为最常見。由于它的单位紋样是用同一大小的印模捺印成的，显得整齐划一，制作方法也較为进步，但形式单調，缺乏变化。

白陶和印紋陶紋样，都是以直綫形的几何紋样为主，它們的风格是坚实有力，規律謹严，和彩陶



2 兰州出土彩陶



3 兰州出土彩陶

紋样的豪放古朴有所不同；但在处理綫条的变化上，又有許多共通之处。

二 彩繪陶

彩繪陶流行于战国到汉代这一时期。图案內容有三角形、菱形、折带形、重菱形等几种几何紋样；有蕉叶紋、四叶紋、卷草紋等几种植物紋样；有龙鳳禽兽等几种动物紋样；有云气紋、波浪紋等几种自然現象紋样。各种紋样基本上都以綫描为主，綫条均匀調和，婉轉多姿，流利中又能显示出刚劲有力，在图案設計上創造了新的风格。

彩繪陶图案的組織結构，多是适合紋样和带形紋样。适合形大半放置在器盖上，虽然使用面有限，但适合紋样中所有的骨骼，无論是靜止状态的均齐形式，具有运动感的迴旋形式，都应有尽有。带形紋样的骨骼包括由各种弧綫連成的波状形式和个别单独存在而又反复結合的散点形式，以及自由奔放的不規則形式几种，都排列得非常紧凑自然。彩繪陶紋样的另一特点，是在等分面积和繪制角度不同的直綫形时，已达到十分精确程度，很可能有一部份作品是借助于仪器所繪制的。值得注意的是作者常把生动活泼的不規則的花草鳥兽紋放置在器物的主要部位，而在口部、頸部和足部配置上工整規矩的几何形二方連續紋样，因而起着約束整体的效果，不至因大面积不規則紋样感到組織散漫。这种使几何紋样和动植物紋样作合理的配置的法則，以后长时期在陶瓷工艺上被普遍沿用着，得到良好效果。

5 宋磁州窑白地黑花牡丹瓶

彩繪陶图案一般都是用紅、黃两种明度較高的原色，和黑白两种光度极端对比的色彩繪制的。作者創造性的运用了綫描勾边的方法，比如面积較大的主紋是紅色、黃色，就用黑綫勾边；是黑色或黃色的主紋，就用紅綫勾边。使全体紋样統一于黑色或紅色綫条之下，既減弱了色彩对比的强烈性，又起到明快有力的效果。

从上述材料中，

4 白陶紋样

不难看出彩繪陶图案，吸取了彩陶紋样奔放流暢的精神，和白陶紋样工整謹严的規律，而发展成技法純熟、組織严密又生动活泼、变化多端的新风格。

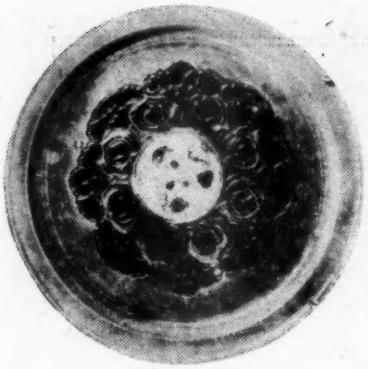
此外从两汉到六朝，由于烧造釉陶的技术不断提高，促使我国陶瓷工艺，由半陶半瓷逐漸过渡到瓷器阶段。但在装飾紋样上，除上述汉代一部份彩繪陶而外，比較突出的作品很少。晋代青瓷中，用蓮花瓣組成連續及适合紋样的作品，是有其独特风格的；在紋样的运用和組織結构上，少数用圓雕式人物动物作器物装飾或附件，别具一种风格，一般說来很少有新的創造。

三 唐三彩 宋瓷

唐三彩的釉色光澤富丽，超越了以往任何一个时期，但传世器物除塑造得栩栩如生的陶俑、陶馬等明器外，日常用品較少，而且紋样組織也比較单純。瓷器方面也是如此，頗負盛名的越窑、邢窑、岳窑、蜀窑等，仍以青白素瓷为主，其中也有一部份盘碗壶瓶之类器物，飾有各种适合紋样和带形紋样，但不仅組織結构平常，而且多以蓮花瓣、宝相花、纏枝蓮，作为紋样主題。此外还有少量作品和中近东的风格很近似，如双龙尊、鳳头壶、鳳头龙柄壶之类。

我們說唐代陶瓷图案特点不很突出，并不等于把它全部否定，事实上其中也有不少可以取法之处。比如在装飾上能繼承前代刻划塑造等技法，发展为堆貼的新形式，使紋样本身显得厚重大方和有立体感（图5），又如纏枝花的結构，組織得更加完备合理，这些都是应当加以肯定的。

宋代瓷器的种类很多，装飾紋样也很复杂，但大体上可以定窑、耀窑、龙泉窑、磁州窑等的刻花、



6 唐三彩陶盘

印花、綉花、画花几种为代表。在取材上，比較規矩的几何形紋样，和各种适合构图都很少使用，而代之以枝叶并茂的折枝花和灵活跳跃的虫鳥。在处理这些素材时，工艺家們能掌握对象的生理状态进行加工洗練，他們打破了以往一些成規，塑造出介于国画与图案之間的一种单練生动的新风格。其中有綫描勾勒，有黑影平塗，都能随对象的性格作突出的表現，活泼的生气滲透了整个时期，不仅給明清瓷器上运用純国画的装飾方法以很大启示，也是我們学习图案中，从写生过渡到变化的很好的示范材料。(图5)

宋瓷图案的組織結构，并不因表現形式的活泼自由，而忽視了构图的完整性，它同样能依器物的造型作相应的組合。如第7图定窑白瓷皿中的荷花图案，它不是按四等分或六等分的均齐形状布置为很規矩的适合紋样，而是依植物向上生长的生理状态，巧妙的运用花叶梗之間的疏密轉折和面积大小的关系，組成具有适合于器物造形的圓形輪郭，而花紋又是不偏不倚、力量平衡的不規則骨胳。这种出色的构图在宋瓷中占很大比重，它实足以代表这一时期的独特风格。此外宋瓷图案中也有一部分使用散点或連綴骨胳組成带形二方連續紋样的，它們同样具备着生意活跃的神态，只是組織結构上变化不大，这里不再重复叙述。

7 宋白瓷莲花皿

四 明清瓷器上出現的純国画形式的装飾方法

陶瓷工艺发展到元明时期，装飾风格又有显著的变化。这时吸取了宋代善于运用花草变化的长处，在折枝花的基础上逐漸过渡到純国画装飾的表現方法。特别是明代瓷器，表現得明显，无論在青花瓷上、五彩瓷上，都可以看到完整的山水、人物、草虫、花鳥之类的画面。初期由于繪瓷技法还不十分熟練，釉色的浓淡深浅比較模糊，处理枝干的轉折也不十分匀称自然，缺乏层次分明、运用自如的感覚，万隆以后，逐漸有所提高。在运用素材时，一方面要照顧到适合于器物的造型，把素材进行減裁加工；一方面又要不失掉国画的特点，講求章法布局。这就創造了使国画服务于工艺美术的先例。(图8)

明瓷图案中，仍然采用几何紋样和較規矩的組織法則，而且更能組織得精密复杂；有各种不同角度的网状四方連續；有交錯排列連綿不断的带形二方連續；也有四面六面等分均齐对称的适合紋样。开光的技法在这一时期处理得很成熟，許多器物全身布滿了几何紋样（如雪花紋、龟甲紋）或图案化了的纏枝花，而在主要部位（大多是腹部）留出一块菱花形或荷叶形的面积，装飾上人物故事、山水花鳥，使两种不同类型的花紋互相呼应、宾主分明，不仅沒有不协調的感覚，而且显得丰滿富丽。

清代瓷器釉色，在明代五彩的基础上創造了不少新品种，因而也推动了装飾花紋的发展，描繪技法、运用素材都达到了空前的水平，人物神情如生，毛发毕露，花鳥浓淡合度艳丽动人，文字款識也很講究。規矩形式的图案，精細入微非常工整。值得介紹的是"斗彩"技法，它是总和图案法則与国画形式的另一种表現方法，用早期的勾綫和平塗的技法，把国画与图案連結起来，构成的紋样既有图案工整和富于装飾的特色，又蘊藏着国画的写生情調，有不少可取之处。

从以上的簡略叙述中，我們知道陶瓷图案在我国整个工艺美术发展史上，有其特殊的貢献，是千百年来劳动人民的智慧結晶，目前摆在我們面前的問題是，如何从这許多宝貴遺产中吸取精华，为創作人民所需要所喜爱的作品服务。

8 明青花碗

略談魏晋至五代瓷器的装飾特征

馮 先 銘

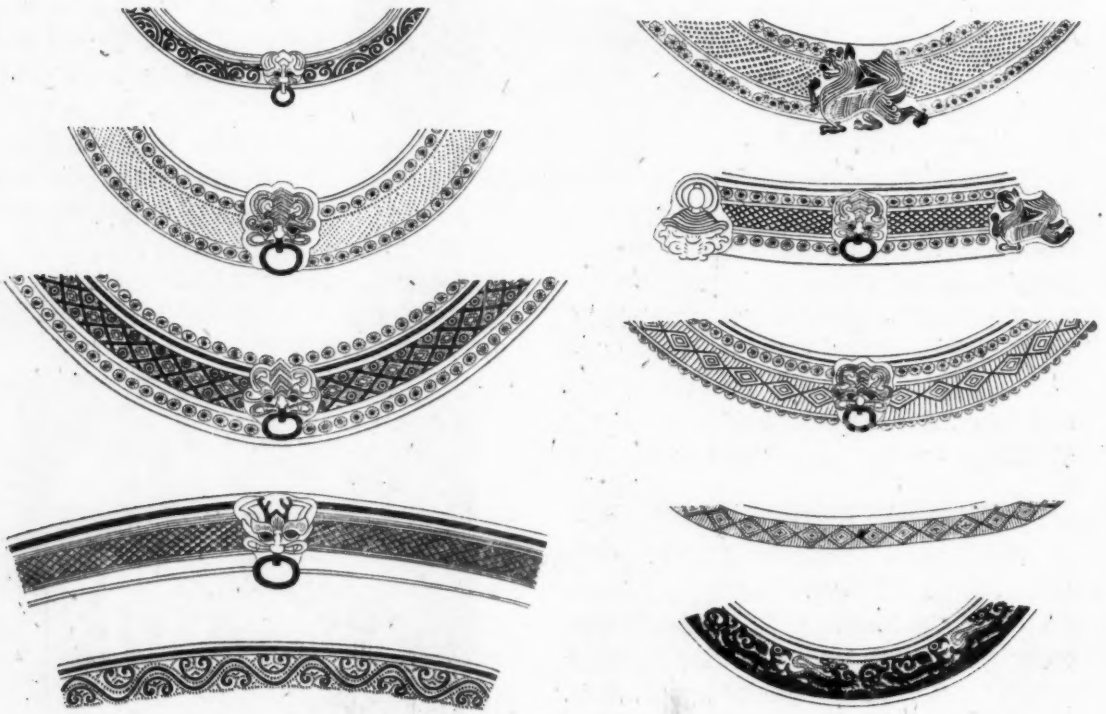
我国古代工艺美术品的品种是极其丰富的，其中与人民生活接触最密切的可以說是瓷器，它从一开始就与实用相結合，成为人們日常生活中不可缺少的一項用品。千余年来聪明卓越的制瓷工匠們，創造了多种多样的装飾方法，滿足了人們的普遍需要。

瓷器的发展經历了一千六七百年的历史，在这悠久的时期里，不同的时間与地区所燒造的瓷器各有其特色，采取的装飾方法也各异。本文仅据个人所見，略談魏晋至五代（三——十世紀）七百年当中各个时期瓷器的主要装飾特点。

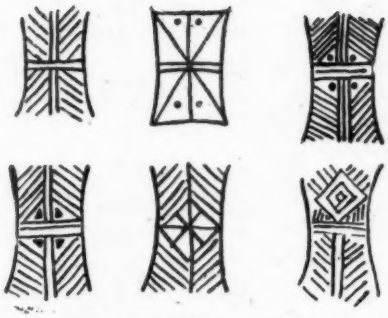
一 魏晋时期

这一时期青釉瓷器的燒成，标志着在色澤方面美化瓷器的开始。制瓷工匠不滿足于这点成就，在青釉瓷器上面又飾以印花或刻花等装飾。

截至目前为止，在浙江与江苏部分地区的孙吳和西晋墓葬里出土了不少青釉瓷器，在壶、罐、尊、洗一类器皿上面都有一条或两条压印或印貼的紋飾（图1）。压印是用一个刻有紋飾的模印工具在半干的坯子上用力压印而成的，压印后再施釉。这种压印紋飾以网状紋为多，有斜方格紋的，紋內又多有井字形紋，分每格为九或十六等分，就在这一細节上可以具見匠心。奔兽紋的比較少見，这是取材于战国漆器和汉釉陶上面的一种紋飾。此外还有多种几何形图案。印貼是用模子先印好局部紋飾再粘貼于坯上，然后施釉的，最常見的是兽面銜环紋。此外有与辟邪类似的猛兽紋，兽矫健勇猛；也有端坐的人物形象。在谷仓上面堆貼楼閣、鳥、兽、犬、魚、龟及奏乐人、守卫人等等，是魏晋时期陶瓷装飾中最繁复的一种。



1 西晋青釉瓷器上的各种压印、印貼紋装飾



2 双系及四系罐的系上装飾之一部

就是在双系或四系罐壶的小小的系上，制瓷工匠也要加上一些点綫組合成的紋飾，这样与压印或印貼紋飾排列在一起，就比光素的系来得調和美观。这种装飾在汉青釉硬陶和低溫釉陶上已經出現，但处理上还不及这时期的丰富。(图2)

用鏤空方法来装飾的，以香薰为多，江苏宜兴周墓墩出土的香薰上带鏤空三角形紋飾；故宫博物院藏品中的一件西晋青釉香薰，上面作树叶形装飾(图3)。此外比較常見的为一种双系鏤空罐，罐多作扁圓形，罐身滿鏤圓孔，制做較香薰为粗糙，有人認为是江南一带冬季供烘手脚用的炭爐。

这一时期多以禽兽头作为器物的装飾，常見的以鷄头壶为多。孙吳与西晋时期的鷄头壶多无頸，与头相对的一端有微凸起的鷄尾，鷄头有无口的和有口的，起初只是一种装飾，以后漸趋实用(图4)。到东晋时，鷄头都有长頸(图5)。此外南京出土过无頸虎头壶，应与西晋鷄头壶为同一时期的作品(图6)。用羊头来作装飾的，非常少見，故宫博物院藏有一件东晋羊头壶。整个器形作动物形的，有蛙形和龟形水丞、辟邪、硯滴及臥羊(图7)。

东晋时期瓷器上使用压印或印貼方法来装飾的，較以前显著減少。1956年調查浙江萧山县上董窑时采集到很多划刻蓮花瓣紋的标本，蓮瓣紋多在碗外盘里与壶身上部，綫条极細，是用尖銳金屬工具划刻的(图9)，为东晋时期出現的一种装飾方法。另外，这一时期又出現了在青瓷釉器的口部及器身上部排列着一圈或几排褐色斑点的装飾，使瓷面呈現出青褐相間的色釉(图8)，突破了单純青的色調。这种装飾，不知要經过多少制瓷工匠的不断实践、失敗、再实践才逐漸积集經驗，获得成功。

二 南北朝时期

东汉时期佛教传入我国，到南北朝而盛行。这时的繪画、雕塑中都吸取融会了不少外来因素，瓷器上也多用蓮花来做装飾。装飾的方法有三种：一种是在瓷器表面刻出蓮花瓣，再在花瓣边緣用銳利的工具划刻花瓣輪廓綫(图13)；一种为凸刻，以

3 西晋青釉鏤空香薰

4 西晋青釉鷄头壶

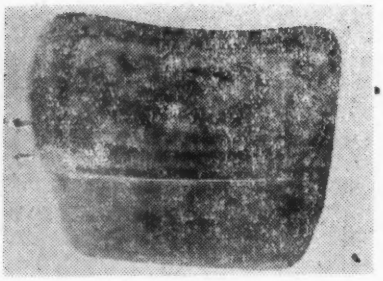
5 东晋黑釉鷄头壶

6 西晋青瓷虎头罐

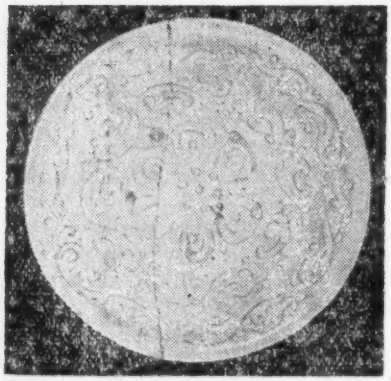
7 西晋青釉羊

8 东晋青釉褐斑四系壶

9 东晋上蕃窑莲瓣紋碗



10 唐长沙窑鸚鵡枕



11 隋刻划卷草、蓮花紋盘

12 隋青釉兎紐印花杈

盘、碗一类器皿为多；一种为模印，花瓣肥厚，尖端微上卷，与石窟造象的蓮花座基本相同（图15）。北朝瓷器如河北景县封氏墓出土的青釉六系蓮花大尊的装飾（見故宫博物院院刊1958年第1期），集中了印貼、刻花和模印等多种方法，上部的飞天、团花、双龙与兽面都是用模子印好后再粘貼上去的，配以三层外撇蓮花瓣，整个装飾給人以雄伟而又飘洒的感覚，是北朝时期的代表作品。

三 隋唐五代时期

隋朝历时較短，一般瓷器多施半截釉，制做上比較粗糙，人們往往因此認为隋瓷的装飾是簡陋的，这多少具有一些片面性。一般地說，隋瓷装飾是比較少，比較朴素，但精美的作品还是很多的。从各地出土隋瓷看，它們的装飾有其共同点，安阳隋墓出有刻花三足盘，盘里划刻卷草紋两道，中心为蓮花瓣紋（图11）。湖南长沙出土的一件青釉唾盂，頸部以下印下垂蓮瓣紋一道，腹部印直綫与朵花相間的紋飾一道。故宫博物院的一件青釉兎紐印花杈，上部印有直綫朵花相間紋，下部印垂叶紋一道，还保留有北朝青釉六系蓮花大尊垂叶紋的形状（图12）。另一件安徽出土的青釉四系大尊，器身上部也印卷草及蓮瓣紋飾各两道，頸部印圓圈紋（图14）。这几件只是出土隋瓷中的一部分，但就从它們的装飾来說，我們应該改变以往对隋瓷評价过低的錯誤看法，給它以适当的評价。

唐代是我国艺术史上光輝灿烂的时代，繪画、雕塑等各方面都达到了相当高的水平，陶瓷也不例外。統治阶級禁止民間制造与使用銅器，各地兴起了很多的瓷厂，广泛的烧造瓷器。厚葬风气与飲茶风尚也刺激了唐三彩与青釉瓷器的发展，如壶多是短短的小嘴，与壶嘴相对称的地方多是弯弯的曲柄。碗的口多做四瓣或五瓣花瓣形，外部多刻直綫。这几乎成为唐代瓷器的共同装飾方法，但也或多或少的有其地方的特点。一种新穎的独树一帜的装飾方法在这时开始出現了，

13 青釉双系鷄头壶

14 隋青釉四系尊

这是长沙窑制瓷工匠的貢献。开始时是在瓷器上用几种不同的矿物質画圆斑点或花鳥紋飾，图10是一件鸚鵡枕，鸚鵡是用褐綠彩画的，瓷器上呈現出青、褐、綠三种色調，这是使用多彩的开始，也是繪画題材反映到瓷器上的开始。印貼花的装飾方法在这个时期得到了发展，三彩器上大量的使用，以宝相花及独立的花朵为多。陕西及长沙窑的青釉瓷器也印貼有打馬球、人物、龙、獅子及葡萄等等紋飾。在造型方面带有外来作风，如鳳头壶、四花瓣形口的椭圓杯等，都是受中亚的影响。

五代时期瓷器的装飾以越窑为代表，这时期集中了以前的各种方法而加以发展。装飾題材有矫健的各式蟠龙，有翱翔天空的鶴、鳳，有花丛中比翼双飞的鸚鵡，錢塘江汹涌的潮水等。刻划人物的也很多，輪廓勾勒都很准确，綫条流利生动。蓮花瓣装飾异常丰富，有十多种不同形式与不同刻法。

五代时越窑紋飾上的鳳凰、鴛鴦等等多自唐代金銀器与銅鏡花紋而来，在布局上熟練的运用对称和四方連續图案，极其活泼流利。

綜合上面这些材料，我們可以看出魏晋到五代七百年間瓷器装飾的大致面貌，这些千年以前的丰富多采的瓷器，不仅滿足了当时人們生活上的需要，而且也为宋代瓷器的进一步发展准备了充分的物質基础。

15 南朝青釉蓮瓣灯

"历史建筑"1959年第1期介紹

古代建筑修整所内部刊物"历史建筑"原为油印本，自1959年第1期改为鉛印。刊物内容除古代建筑外，并包括革命遺迹及石窟。本年第1期已于四月出版，主要内容在革命遺存方面有"河北石家庄中国人民解放軍烈士陵园"，詳細的記述了該陵园宏伟庄严的面貌。"清水塘"，記述了毛主席在1921到1923年的旧居、中国共产党湖南区委員会办公地点，湖南长沙清水塘的情形。

在文物政策方面，有"为什么要保护古建筑"。这篇文章全面的闡明了保护古建筑的重要意义。

施工方面有就河北赵县安济桥修繕工程中的工作心得写出的"最近竣工的赵县安济桥"及"赵县安济桥工程施工記略"。

勘查工作方面，有該所1958年及以前勘查的古代建筑多处，其中有对金代建筑"朔县崇福寺弥陀殿建筑的初步分析"，唐代建筑"山西平順县海会院明惠大师塔"的勘查，金代建筑"山西长子县天王寺"，宋代建筑"长子县崇庆寺千佛殿"，明代石窟"山西省平順县宝岩寺石窟"的介紹。这几处古代建筑都是在文物勘查中发現的。

"云岡石窟岩石风化問題的初步分析和意見"一文是对石窟修繕保护試驗工作的研究报告。"山西芮城县永乐宫彩画及临摹工作"是介紹彩画的临摹方法及对該处元代彩画的研究文章。刊物内容丰富，为从事文物工作同志們很好的参考資料。

（张　史）

定瓷的装飾艺术

梁 之 张守智

宋代，官、定、均、汝等窑，烧造了很多精美的陶瓷器，是我国陶瓷烧造技艺的长足进步阶段。这一时期，在陶瓷艺术表現上，更为丰富多彩，臻于完美。当时，各地民窑星罗棋布。民窑中的杰出創造，常为統治者掠为己有，而民間窑址也多为宫廷垄断，定窑即是其中的一个。

定瓷是为广大人民烧造器皿而发展起来的。工匠們所創造的这种薄胎、乳黄色釉、用印花或刻划花装飾的日用器皿，为世界陶瓷美术史，增添了光輝的一頁。

定瓷具有的那种恬靜地、不透明的乳黄色釉，巧妙地衬托出印花、刻划花紋飾的装飾效果，給人們的感覚是：制造細致、工巧，紋飾富丽、严整，造型单純、挺秀。

从定瓷传世的器皿中，可以很清楚的看到：制瓷工匠善于在自然界中寻找艺术創造素材，植物中的蓮花、牡丹、石榴花、萱草；动物中的魚和創造的形象——龙、鳳，以及“犀牛望月”或以花鳥組成带有主題性的花飾等，是定瓷常見的装飾題材。作为民間艺术家的制瓷工匠們，他們对自然界一切美的形象和事物，有着极为銳敏的审美感和独特的表現才能。定瓷繼承了前代的传統，也显示了它的創造精神。

印花处理的装飾，形象接近自然形态，但却有着巧妙的夸张变形和結构严整的画面。重台牡丹是經过了夸张、变形的牡丹花各种美的角度的綜合，是装飾艺术形象的創造，如实描写的任何一朵牡丹花，都不能同这种創造的形象相比。經过取舍处理的茎叶，形象簡炼，但它并沒有失去毛茛科植物茎叶的特点；在衬托大面积的花朵上，起着明显的宾主关系的作用。在以石榴花作为装飾的作品中，可以看到大胆而又饒有趣味的安排，石榴花开的时节，是难以看到果实的，为了表現紅艳艳的石榴花，为了衬托有着喜庆寓意的“榴开百子”的石榴；在画面上出現了花与果实重叠所构成的新鮮的形象。成双成对的石榴花，在整体上是統一的、諧調的。細部的石榴紋飾，有半露和全露榴实顆粒的，各有变化，表現了我国劳动人民在艺术創作上，那种富有想象力的装飾处理手法。

装飾結构的严整，在定瓷印花器皿中，較为显著。植物的茎，往往处理成为主要的装飾构架。大面积的花朵和成組的枝叶的空間处理，疏密相間，主次分明。严整的結构并不影响植物的自然姿态和禽鳥的动物习性。在盘、碗装飾結构中，口、边飾、主要装飾部位、中心装飾的有机組合，具有节奏感。金黄色的边口、乳黄色釉、飽滿的具有浮雕感的印花紋飾或是刻划花飾的器皿，給人一种堂皇富丽的美的感覚。

刻划花装飾的定瓷，别具一格，較印花更为活泼生动。无論是串枝双朵或折枝单朵的蓮花，都极雋秀。盛开的蓮花，側面翻轉的蓮叶，是以圓体斜面的竹質或骨質的工具和梳篦状的工具进行刻划，获得了有斜度的凹綫組成的画面。假如說耀器是以綫来表現形象面的感覚的話，那么，定瓷刻划的綫可以說达到了很高的装飾意境了。以魚作主題的装飾中，用梳篦状的工具划出了旋轉流利的水紋。密排的水紋綫，呈中間色調，現出了栩栩如生的小魚。由于工具对于坯体的处理，花形、叶脉、枝干、魚形、水紋，均呈現了有斜度的“刀痕”；这种痕迹，并不損害形象的完整。我們可以看到，由于工具对于材料处理手法的不同（也可說是艺术表現技巧），也有助于装飾特点的形成。这极富有表現力的手法——优美的綫条刻划出洗炼的形象，体現了劳动人民多少年来的审美感。

定瓷器皿的形体，比例适中。一些盘、碗器皿上，多采用显著的直綫；轉折处棱角明显，交待利落，一絲不拘，說明定瓷成形技术已达到了很高的水平。

制造上的工巧如坯体的工整、印花紋飾平面的虛实处理和凹凸关系、刻划花表現出純熟卓越的技巧等。从制造上，我們可以看到当时的制瓷工匠对于工艺材料及对于材料的各种工艺处理，对体現工艺品在使用上的需要、經济价值和美术效果上，付出了多么辛勤的劳动。

定瓷是一定历史时期的产物，它必然会反映出这一时期的社会面貌。当我們看到定瓷艺术成就的同时，我們也应看到曾为統治者垄断为宫廷制造的定窑的一些作品，題材的局限性以及缺乏生活气息，装飾花紋有些堆砌、纖細、繁瑣，不似磁州系窑、耀州窑民間日用器皿那样深厚有力和那种放任不羈的气魄。

定窑作品中，有着传統装飾艺术的精华部分，很值得分析、研究、吸取，定瓷工艺处理中的刻划花飾和印花紋飾，对于現代美术玻璃工艺和塑料美术工艺，也有着宝貴的参考价值。

宋定窑刻花海水双魚盘

宋定窑印花柳枝花盘

1. 成化彩海水飞馬天字盖罐

2. 成化青花加彩纏枝蓮盖罐

3. 成化彩九秋草虫印色盒

4. 成化彩鴛鴦戏蓮碗

5. 成化青花加彩三秋花卉蜂蝶杯

6. 成化彩嬰戏杯

談談成化窑的彩

陈万里

成化一代瓷器上的用彩，一般都称为斗彩。斗彩的說法，是以青花为輪廓，彩就加在輪廓里面，更因为青花与彩色是这样的并用，就有所謂相互斗妍爭艳之意。其实成化瓷的施彩，并不如此簡单。同时斗彩这个名詞，在明代談瓷器的文献里是不見的。如隆庆間的清秘藏，崇禎間的长物志以至博物要覽、敝帚軒剩語等等都是說成化五彩或說青花間装五色。只是南窑笔記里有这么一种說法：

"成、正、嘉、万俱有斗彩、五彩、填采三种。先于坯上用青料画花鳥半体，复入彩料，凑其全体，名曰斗彩。填彩者，青料双鈎花鳥人物之类于胚胎，成后，复入彩爐，填入五色，名曰填彩。其五彩則素瓷純用彩料画填出者是也。"

不过笔記里对于鷄缸杯、高士杯、錦卉堆各种却又說成"成窑淡描五彩，精雅絕倫"。这与所謂素瓷純用彩料画填出来的話，又自相矛盾了；同时，所說斗彩的制作方法，說什么以青料先画半体，复入彩料，凑其全体云云，那就根本不同于后来所謂斗彩的一种說法。

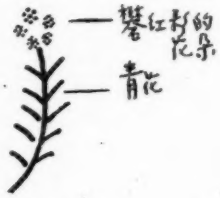


图 1

南窑笔記这本書的写作年代，大概在清代康雍年間。到底成窑的用彩是怎样的呢？既不是一个斗彩的名詞所能包含一切，又不是南窑笔記所称仅仅三种的說法，現試就实物上所表現的几个用彩方法来談一談：

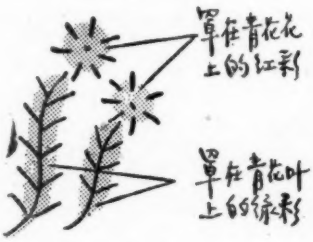


图 2

图 3

1. 高士杯（故宫博物院藏）上所画陶淵明一面的菊花，枝叶全系青料，只是花朵点着几点矾紅（图1）。另一面周茂叔爱蓮，也仅在池塘里画几片綠彩的荷叶，以及几点淡淡的紅色，表示着盛开的蓮花。这种用彩的方法，只可以說彩是一种附加的点綴品，而全部的主要色彩却全是青花，因而我以为可以給它一个用彩的名称叫做点彩。

2. 在有的小杯上，画有两三株草菊，枝叶及花朵均以青料画成，另于花叶上罩以紅彩及綠彩（图2）；同样的，在地上或石坡后面的一丛杂草都是青花罩上綠彩（图3）。这种方法是在原来已有的青花上添盖一层彩，也可以說是額外地被复一层彩的做法，其例甚多，因此就直截地說它是复彩。

3. 在一件有海水飞馬的天字盖罐（故宫博物院藏）上，重迭的波涛画好青料再加綠，仍是复彩的方法，而表現白浪滔天的浪花，却是青料画綫，并不加彩，显出本色的白，另在青花边外，施以深浅不同的綠彩，这样做，更能表現出白浪的白色来（图4）。这种施彩有着烘托的作用，手法是采用画家的煊染。因为这种彩能浓淡深浅如量，在这里我称它为染彩。（24頁图1）

图 4

4. 所謂先用青料双鈎花鳥人物之类，經入窑烧成后再施彩繪，也就是所謂在青花輪廓綫內施彩的方法，这就是俗称的斗彩。其实用南窑笔記里的說法称之为填彩最为恰当。这种例子在成化窑的彩繪中是极多的，如高士杯上青花輪廓填以紅彩的衣服等是（图5）。不过填的彩，有的只用一种彩，有的用黃綠两种，加上青花，极素朴，宛似素三彩，有的黃綠二彩外加矾紅以及深綠、赭色等种种，那就更为多种多样了。

图 5

5. 另有一件如纏枝蓮盖罐（24頁图2），蓮花俱用青料煊染，纏枝則用青料双鈎再加綠彩。全器色彩只此两种，极靜穆之致。青料双鈎纏枝后施加綠彩，固可称为填彩的一种，但蓮花用青料而不再加以彩

图6 纏枝芙蓉罐

飾，却又是成为完全青花的一种烧制方法。这件盖罐，称之为青花或称之为填彩，都不相宜。原因是不在纏枝上填彩，也无妨于全器的青花，这种填彩并非一定必要，实际上不过附加彩的一种，所以不妨命以青花加彩。

几种施彩方法是可以同时并用的，如高士杯的人物衣着用填彩，野菊、松針以及垂柳都用复彩。又如海馬盖罐，两馬均青花，一馬身加黃，一馬身加矾紅，云全是青花，白浪是青花鈎綫外染淡綠彩，海水青花加綠，蕉叶紋加黃，因而这件盖罐是用染彩、填彩及加彩等三种方法繪成的。

由于以上的分析，成化窑的用彩方法是相当复杂的。籠統的給它一个斗彩的俗称，实在是极不恰当，如欲归納出几个簡称的名詞，那么填彩及加彩似乎可以概括了。这种施彩，也就是文献上所謂青花間装五彩的說法。至于成化窑的素瓷上純用彩料画填的作品，传世的絕少，故宫博物院藏有纏枝芙蓉罐一件(图6)，这就是文献上所称的成化五彩。

談青瓷有足盘形器的名称和用途

袁炎兴

在不少有关早期青瓷的考古資料中，常見一种三足(或四足、六足不等)的盘形器，它們被称为盘、座或盂(有盖)。如：

1. 1957年考古学报第4期罗宗眞"江苏宜兴晋墓发掘报告"一文中关于墓中出土的青瓷器中說："有盖盂一件。……盖上有网紋和弦紋，底有三只熊足，遍体施釉，釉色匀整光潤，是这批青瓷器最好的一件。径11.8，高6.5厘米。"

2. 1958年考古学报第1期浙江省文管会"黃岩秀岭水庫古墓发掘报告"中說晋墓中出土："三足盘二件，出自墓10、22。外施淡青色釉，盘內无釉，露灰白色胎，高4.4，口径12.8，底径13.4厘米。"

3. 1955年文参第5期党华"浙江萧山县上董越窑窑址发現記"中說："盘有大小两种，……小盘平底浅口，大盘底部有四足，粗健如熊足。"①

4. 1957年文参第10期汪揚"德清窑調查散記"中說："盘，十余件，青釉，最大口径为19.6厘米，底部均向上凸起，而且向上一面都保留素胎，下面三个熊足已經趋向簡单瘦小，不象萧山上董窑和上虞百官窑的瓷盘那样雄健有力了。"

5. "南京出土六朝青瓷"②一書中有南京光华門外大教場出土东晋口径14.3、底径14、高5厘米的"六足座"。

此外，历年紹兴、萧山、杭州等地亦常有称为熊足盘、三足盘的青瓷器出土。这些叫做盘、座、盂的东西究竟是一种什么器皿？根据所見实物和不少資料中的照片、插图以及文字叙述研究，这应該是一种瓷砚。

此种瓷砚屬有足砚类，可能由三足发展为四足、五足、六足、多足和圈足(但不一定依照足数由少而多順序发展)。其特征是：有足(熊足、蹄足、乳状足等)、平面或砚面微向上凸起(砚面向上凸起的瓷砚是比較晚期的)，外部施釉，而砚面保留素胎(有的底部中央亦不施釉)，口沿內收，直唇，用以承盖(原来应該是有盖的)。上面所引一至五条資料中只有第二条有文字說明，其他均有照片或插图，基本上均具瓷砚特征，应該是磨墨用的砚台。

在有些考古报告中亦有談到出土陶、瓷砚的，如：

1. 1957年文参第1期广州市文管会"广州市文管会1955年清理古墓葬工作簡报"一文說六朝墓出土有青釉三足砚台，早期唐墓出土陶砚。

2. 1958年文参第5期麦英豪"广州华侨新村发現汉唐古墓十座"一文中报导南朝墓出土青釉砚，在晚唐墓中有一个圓座形的陶砚台，砚座有連环形鏤孔，砚面前端边沿处有与砚台相連的水盂和圓筒形的笔插。

3. 1957年文参第12期湖南省文管会"长沙烂泥冲齐代砖室墓清理簡报"中說二号墓出土瓷砚，边沿塑有六只蹄形足，器表施有青色釉，径15、高5厘米。

4. 1956年文参第6期江学礼、陈建中"青羊古窑址試掘簡报"中說："发現两块圓形残砚盘，只在边沿的內外施酱褐色釉，砚中央及底部全露素胎，腹心微微上凸，四周显出一道凹槽，砚底边沿約有五个等距离的乳头状足，口沿有內收的凸榫，显然原物是有盖的。"

广州六朝墓所出虽未看到說明或图片，但南方青瓷的形制有其共同点，很可能与江、浙出土的六朝瓷砚同一类型。而长沙烂泥冲和成都青羊宫出土的瓷砚則完全具备了上述的特征，称为砚台是很正确的。

此外，陈万里在"中国青瓷史略"③中說到六朝青釉器有砚盘。邓白在"东瓯縹瓷紀实"(文参1956年11期)中也說到永嘉西山窑晋代縹瓷的产品有砚台。又，1957年第10期文参封面刊有瓷砚，为多足型，下連一环状圈。宋人槐阴銷夏图中所繪的砚台，其一面有五个足，全砚应有十一、二个足。而广州华侨新村晚唐墓的陶砚为圓座形(圈足)，砚面附有水盂和笔插，当为三足砚造型进一步的发展(是盘形砚的晚期形式)。

再就砚台口緣造型与盘类略作比較：凡砚台大都口沿向內收进一圈，直唇，用以承盖。而盘类(包括有足、平底、圈足和高圈足盘。盘內有間格，称为果盘或食盘的除外)多侈口，不过口緣外展的程度或形式不同。在上引江苏宜兴晋墓以及南京西善桥东晋墓④、广东梅县大墓岌晋墓⑤、隋卜仁墓⑥等墓葬出土的陶、瓷盘中均可找到例子。此外，砚面的向上凸起和素胎亦与盘类有别。总之，砚与盘因用途各异，在造型上也是不同的。

---

① 文中盘的口径为62厘米，但据插图上所附比例尺，应为32厘米。此种"四脚瓷盘"也見于晋墓。考古通訊1955年第5期朱伯謙"浙江富阳发現晋墓"一文中出土瓷器有四脚盘。

② 文物出版社1957年出版。

③ 上海人民出版社1956年出版。

④ 考古通訊1958年第4期，葛治功：南京西善桥东晋泰和四年墓清理簡报。

⑤ 考古通訊1956年第5期，广东省文物工作队：广东梅县大墓晋、唐墓清理簡报。

⑥ 文参1958年第8期，宋伯胤：卜仁墓中的隋代青瓷器。

成化官窑彩瓷的鉴别

孙瀛洲

成化官窑燒造的瓷器，質良色精，創作技巧为明代八大时期(永、宣、成、弘、正、嘉、隆、万)釉上彩瓷器之冠。成化窑以釉上彩瓷最为突出，胎質細膩純洁，白釉瑩潤如脂，彩色柔和，笔法流利，造形輕灵秀美，表里精致如一。

成化窑的釉上彩瓷器，常見到的有下列几种：

斗彩(南窑笔記称填彩)——在胎上用青料勾出輪廓，上敷白釉，入窑燒成后，再按輪廓填上应有色彩，然后入彩爐燒成。也有把彩施在輪廓綫以外的，如24頁图1的海水飞馬天字盖罐，上面的海水浪花就是把彩塗在浪花輪廓綫外的。这种塗彩法常用于表現海水的浪花及植物的叶子上。

青花加彩——先在胎上用青料繪成完整的或不完整的花卉和鳥兽等輪廓，再繪填各种色彩，拼凑成完整的图案（24頁图4的鴛鴦戏蓮碗，除紅蓮花外，都用青料勾輪廓，花蕊黃色上带綠，鴛鴦赭身、紅足、黃翅，水草穗赭色)，这种画法为彩多青少。

青花五彩——先在胎上用青料繪成完整或不完整的花紋，再用其他色彩組合成为完整的画面，如24頁图2的纏枝蓮天字罐及同頁图5的三秋杯（杯上繪蝴蝶六只，娇黃色的三只，差紫的三只，蜜蜂用青紅合繪，花梗上点着浓赭点，山子、花草、双边为青花)。这种画法是青、彩各半。

青花点彩——用青料繪成完整的图案，只在适当的地方，如花卉的梗叶上点上彩，只点不画。这种瓷器在成化窑中很少，其制造过程与前述斗彩同。

五彩——在燒成的素白胎上繪以各种色彩图案。

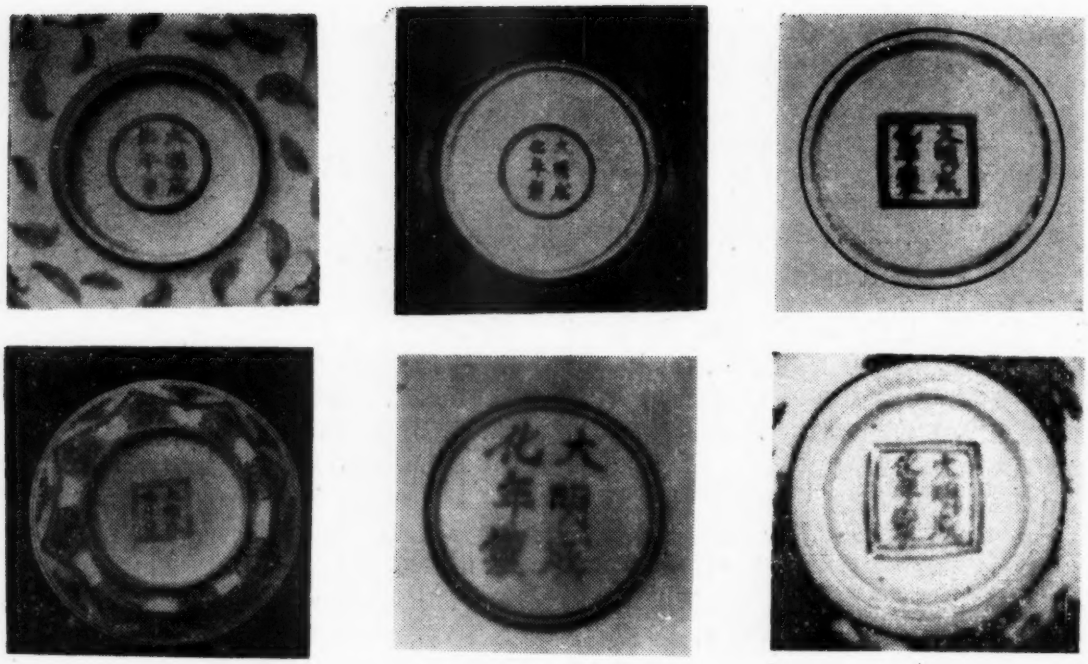
三彩——在燒成无釉的涩胎上繪画填彩，不論色彩多少，都称为三彩器。

五彩和三彩的区别，不在于用彩的种数多少，而在于素白胎和涩胎的不同。因此虽然有的瓷器上面只用两种彩，有的用了黃、綠、紫、黑、紅、蓝等六种彩，但仍然称为三彩瓷器。称为五彩的，有的只有三种彩，有的多至六、七种彩，也都屬于五彩瓷器。

成化的彩瓷，除青花外，用三、四种彩繪成的极多，用五、六种彩的瓷器，我所見到的只有高士杯、九秋印盒（24頁图3)、鷄缸杯几件。

成化的彩瓷，只有平塗（图6)，分浓淡，而不分阴阳，无煊染烘托彩，繪老少人物的衣服只繪单色的外衣，无其它內衣作衬托，所以有“成窑一件衣”的說法（清代康、雍、乾官窑繪人物的衣服有繪成不同色的內、外衣四、五件之多)。在嘉靖时官民窑才有繪阴阳面的彩瓷，但是为数不多。紋飾、輪廓、綫条在明代只用黑、青、紅三色、成化窑瓷器百分之九十以上都有青花衬托，不带青花的，多年来我只看到过两件五彩残杯与一件紅、黃、綠、赭等色的残罐。成化彩瓷的釉上彩，其顏色特征是：鮮紅色艳如血，厚薄不匀；蛾黃色娇嫩透明而閃微綠；杏黃色閃微紅；水綠、叶子綠、山子綠等色皆透明而閃微黃；松綠，色深浓而閃青；蜜腊黃，色稍透明；差紫，色浓而无光；孔雀蓝，色沉；孔雀綠、浅翠透明；赭紫，色暗；葡萄紫，色如熟葡萄而透明；油紅，色重艳而有光；姜黃，色浓光弱。这些色彩，在明、清二代的官民窑中仿制得好的可以乱眞，但只有差紫一色沒有仿制成功。清代康、雍、乾时期，曾模仿成化彩和青花，产品很多，故宫博物院中庫藏的成化瓷器很多，有些是在清康、雍、乾时燒配的盖，其他色彩都仿制得近似，唯独差紫一色不及远甚。在当时它原是燒造时差异的色疵，所以称为差紫，可以肯定的說，凡带差紫色的成彩决为眞品。

成化窑瓷器因其精美，为人們所喜爱，嘉靖、万历时期声价已很高，官、民窑都有仿制，景德鎮陶录上記載嘉隆間有崔国懋，“善治陶，遺法制器当时以为胜，号其器曰崔公窑瓷，四方争售，諸器中惟盞式較宣成二窑差大，精好則一，余青彩花色悉同，为民窑之冠。”又說嘉靖时“廠器土墻埴質腻薄，时鮮紅土絕，燒法亦不如前”，虽然“青花亦著，五彩略备，然体制較之宣成器則远甚。”



1. 成 化 官 窑 款 識

明代晚期，仿宣、成瓷器的制作，按条件說，是容易近似的，但我所見到的晚明仿成化窑的彩瓷和单色瓷器中，虽然造形和色彩几可乱眞，但如果仔細研究，仍然可以鉴别。仿品的白釉表里不一，光澤强而不潤，胎骨不够細膩，彩色中沒有鮮紅、蛾黃、阳綠、差紫等色，最明显的破綻是在年款的笔法上。成化官窑瓷多有款識，字外有双方綫或双圓綫框，也有仅六字款而无綫框的和只写一个"天"字款的，这种一个字的款識是成化独有的創制。(图1.2)从款識上鉴别成化官窑瓷器的眞伪，以个人体会来說，可将"大明成化年制"六字編为六句歌訣，有助于辨識掌握成化窑的特点。

这六句为：

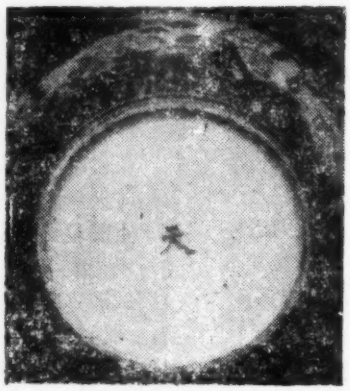
大字尖圓头非高，成字撇硬直倒腰，

化字人匕平微头，制字衣横少越刀，

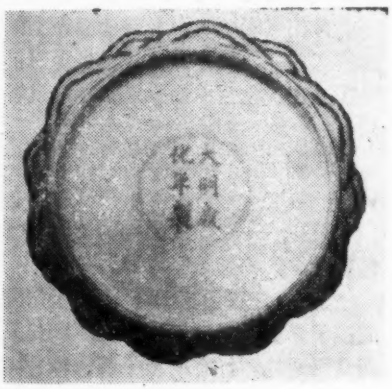
明日窄平年应悟，成字三点头肩腰。

第一句是指款識上的大字，第二笔上端有尖有圓，出头并不过高。第二句是指成字第五笔的撇直而生硬，第三笔直立向下和有向右方弯倒的。第三句是指化字的人及匕字上端相平或有高低，但差别不大。第四句是指製字上的衣字第二笔一横，不能越过右方的立刀以外，製字多半是上丰下歛。第五句是指明字左边的日字多是上窄下寬或上下相同，与一般习慣写法不同。第六句是指成字末笔的点，有点与头平的，有点与肩平的，有点在腰間的。上述情况是絕大多数成化窑瓷器款的書写方法，但也有例外的，即大字第二笔上端只要过高，製字衣横必然越过刀外，这种写法笔道較細較草，不过在彩瓷中是极为少見；虽然如此，但其整个风格仍与前述的一致。

有些研究成化窑的人，見到眞正的成化官窑款



2. 成化官窑款識

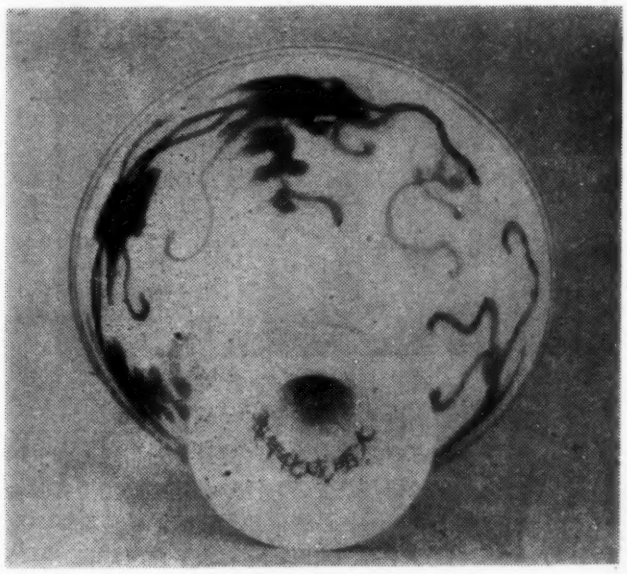


3. 正仿成化窑盖罐款識

識反而怀疑，这主要是由于看到的明清的仿款多眞款少的原故。对于成化款識的眞伪不能决定时，可以用放大鏡在强光下照視，成化款或天字款上都显有一层云朦，有气泡如珠，字的青色晦，胎色透杏黃或微黃色。康、雍、乾时代的仿品虽然在調配顏色、年款的写法上很近似，但在放大鏡下可以看出云朦淡，气泡不匀，字的青色渙散，胎色透微黃或白色閃青、底足釉砂相連处少微黃色（图3）。明代嘉靖、隆庆、万历时仿品的彩色和款識虽有相近之处（但不及康、雍时的仿品为优），只要仔細分析其笔画就可看出，嘉、隆、万时的款笔法与成化的笔法貌似而笔力不同，同时色彩浓而不鮮，只有云朦、气泡和胎色上与成化窑頗相似，或可乱眞。（图5）

4. 雍正仿成化窑盖罐

由于我国古代燒造瓷器的前輩，在选料、配色、燒制等各方面全憑經驗，而在制造过程中，由胎土到成品，經过数十道复杂的工序，才能成为完器，瓷的精粗，虽由人为，但与气候及溫湿度的变化、質料等等都有密切关系，遇到气候不正常的驟变会受到影响，在制料調色方面，有时也会出些差别。成化窑彩瓷的差别，有紅色閃紫和閃粉紅的，綠色閃蓝和浅淡的，还有黃色不瑩潤的，紫色如牛肝的，色彩料粗的，繪画草率的，胎釉閃青的，火度过与不及的等种种。因此在鉴定时，不能認为胎釉色彩等处有一些差别就是仿品，胎釉、色彩、年款等近似就是眞品，应該从多方面分析，并且注意看器里，因为仿品多是重表輕里，这样就不难看出眞伪。



5. 万历仿成化彩葡萄杯

以上所談，是根据个人的体会經驗，在論述上难免有很多遺漏或錯誤，希望得到研究者的指正。

吳曼公先生捐献重要文物

"敦煌石窟腊八燃灯分配窟龕名数"（見本刊1959年第5期）是一件重要文物，对研究敦煌石窟的历史，有一定参考价值。这件文物是吳曼公先生多年来的收藏，現吳曼公先生已把它捐贈給敦煌文物研究所，以供大家参考研究，吳先生这种化私为公的精神，是值得贊揚的。

康熙雍正的五彩与粉彩

李 輝 柄

五彩与粉彩都是在施过釉的器物上用各种彩色繪制經爐火烧造而成的。在晚近的說瓷書中，很少专談粉彩，可能是把它列入五彩范围的緣故。但也有这种記載，例如：

陶雅："康熙彩硬，雍正彩軟。"

所謂"硬""軟"，陶雅解释說："軟彩者，粉彩也；彩之有粉者，紅为淡紅，綠为淡綠，故曰軟也。惟蓝、黃亦然。"

飲流斋說瓷也說："康熙硬彩，雍正軟彩。硬彩者，謂彩色甚浓，釉傅其上，微微凸起。軟彩又名粉彩，謂彩色稍淡，有粉匀之也。"

据此，五彩与粉彩只不过是"硬""軟"之别，是繼承了明代而繼續发展的彩瓷。

"五彩"与"粉彩"究竟是什么时候出現的以及它們的分别是甚么？

五彩一般是用紅、黃、蓝、綠、紫五色繪在烧成了的瓷器上經过爐火烧制而成。据文献上記載，五彩創始于明宣德年間，但至今还未发現这一时期的实物。到了明成化、嘉靖、万历年間，五彩得到很大的发展，現存的遺物很多，都非常精美。清康熙繼承了明代五彩瓷的制作，而又有进一步的发展。

1. 康熙五彩花碟盘

2. 雍正人物仕女罐

粉彩同样是繪在烧成了的瓷器上經爐火烧制而成。它与五彩的不同之点，就是将五彩的各种色釉加入一种鉛粉，改变了色料的性能，繪瓷工人們就可随意的利用它。粉彩創始于康熙，盛在雍正，康熙粉彩比較粗糙、浓厚，可看出是在萌芽与成长阶段。雍正时期，粉彩的性能完全被掌握了，繪制出了极精美的粉彩瓷器。

粉彩是五彩进一步发展的結果，它的出現，是清代瓷器的一个新的成就。粉彩的发明，更能充分地发揮我国繪瓷工人的艺术才能，他們完全掌握了粉彩的性能并把它运用在瓷器上，繪出比五彩更加精确、眞实，色彩更加調和的各种花鳥、人物、山水等。故宫博物院所藏一对康熙末期的粉彩花蝶盘，（参看本刊1959年第3期69頁插图）盘中的几枝花，花瓣白色而又发粉紅，配以綠色的叶子、白色的梅花，好象折了一枝盛开的鮮花来放在素白地盘子里一样，表現出了原物的質地与精神。这是五彩

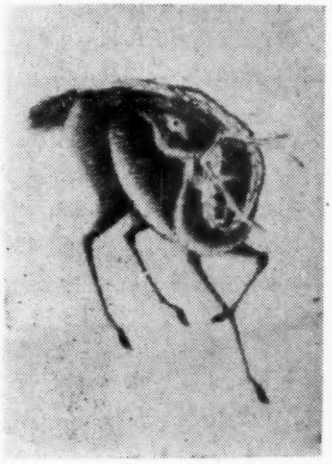
所不能具备的。故宫博物院还有一件康熙五彩花蝶盘（图1），看起来虽然輪廓綫条都很准确、灵活，但花卉的本色就无法表現出来。五彩的特点：紅就是紅，綠就是綠，黃就是黃，紫就是紫，不能表現出浓淡，这是它不如粉彩的地方。在繪制人物方面，粉彩也显出它的优点，象雍正粉彩人物梅瓶（图3、4），瓶上的老翁与鹿，表現得眞实而有立体感，周身衣紋及身后的鹿，都表現得非常生动，光綫色彩的浓淡，分明清楚，这是五彩所不及的。与另一件雍正五彩仕女罐（图2）相对照，后者輪廓和綫条也很灵活，气势也很生动，美中不足的是色彩生硬，人物的面孔缺少立体感，衣服的色彩就是黃、綠、紫，显得单調。在繪山水方面也同样。用五彩繪制成的山，只是利用綠、紫、兰等色彩来表現，沒有阴阳明暗。

五彩之所以有这样的缺点，主要它是一种純彩釉带玻璃質的原料，用时不能薄，薄了就透出了白瓷地。明代嘉靖、万历年間的五彩顏色沒有康熙五彩这样鮮艳，就是因为薄的緣故。五彩的优点是浓厚不易褪落，而粉彩容易褪落。上面已談过，粉彩就是加种鉛粉而成，这也給工人們带来了一个难題：粉少了，就不能具有粉彩应有的性能，而失去作用；粉多了而玻璃彩釉少了就容易褪落。由于工人們的技术的熟練和不断地努力鑽研，这种技术完全被掌握了，因此雍正粉彩褪落的現象不是很多。

3. 雍正粉彩人物梅瓶

在雍正时期，粉彩广泛的被利用了，不仅是官窑，而且民窑也很普遍，在故宫博物院陶瓷館的陈列中展出了許多精美的民間粉彩瓷器，可以說明雍正时期粉彩的巨大的发展和代表这时期的輝煌成就。繪瓷的技巧与艺术水平，这时也达到了很高的地步。

粉彩在康熙末期就出現了，前面文章所談的康熙款的粉彩盘，还是初期阶段的作品，画意非常簡单，只是几枝花朵，但从色彩的角度来看，比五彩进了一大步。在粉彩逐漸得到提高与发展过程中，五彩就漸漸利用得少了，但粉彩的大量烧制并不完全代替五彩，雍正初期五彩还在繼續流行。过去有些鉴定瓷器的人，往往一見五彩就把它列入康熙，一見粉彩就列入雍正，这种看法是不恰当的，前面所举雍正款的五彩仕女罐就是一例。



4. 雍正粉彩人物梅瓶細部

·更　正·

本刊今年第4期47頁左栏23行“浙贛省苏維埃銀行”，应为“閩浙贛省苏維埃銀行”。同頁右栏36行“中华苏維埃共和国国家銀行西北分行所发行所的票币”，句中第二个“所”字应去掉。

第5期12頁一文題目“关于1922年9月粤汉鉄路武长段工人罢工的一些材料”，应为“关于1922年9月粤汉鉄路武长段工人罢工斗爭的一些材料”。41頁左栏8行“昔周頤寓揚”，应为“昔况周頤寓揚”。第3頁左栏倒第二行“左賢王去卑妻”，“去卑”二字应去掉。同頁插图“宋人文姬妇汉图（天籟閣本）”，“宋人”二字应去掉。

談談“文姬归汉图”

沈 从 文

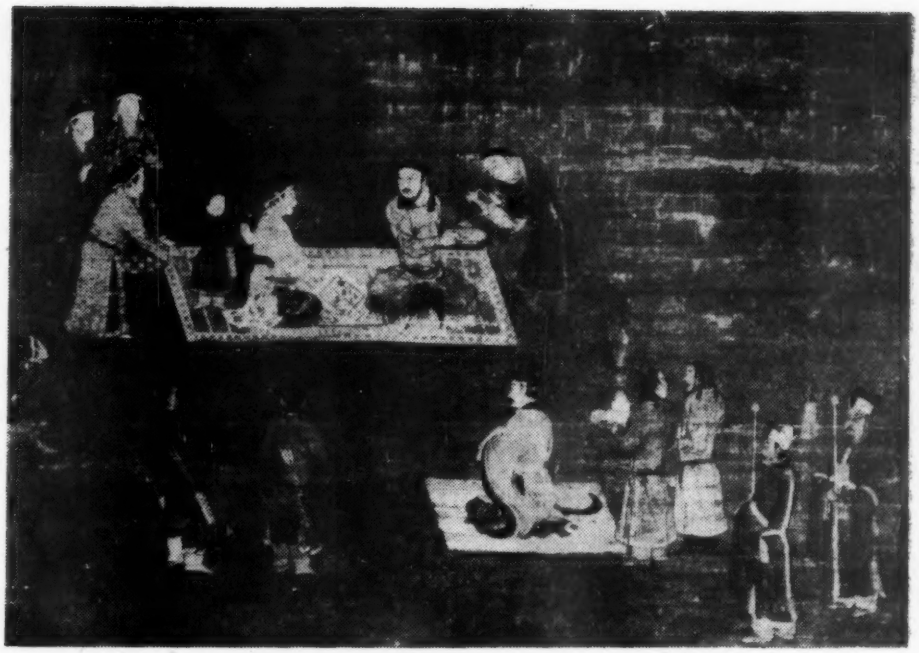
这几幅人物故事画，統屬于同一主題“文姬归汉”图或“胡笳十八拍”图一部分。明代人也有把它簡称作“胡笳”图的，如天水冰山录文氏記严嵩家書画目所載。原稿多出于宋人，后来不断临仿，并有所补充，是根据后汉蔡琰故事和她的自叙詩画成的。蔡琰是东汉末年著名文学家蔡邕的女兒，蔡邕因参預董卓政权，被王充下獄，請修后汉史不得，終于死去。蔡琰在兴平中也被侵入长安洛阳的羌胡騎兵擄去，經过了十多年后，在胡中已嫁了人，生育子女数人，到曹操当权时，因和蔡邕旧好，知道这件事情，特别派人携带金帛前往胡中把蔡琰贖回。蔡琰归来后，嫁給小官董祀。著有七言悲憤詩一首，又有作五言的，詩中必有一首出于后人附会。后人論断不一，近人分析論評較全面的有余冠英先生作的論文可以参考。五言詩和王桀七哀詩、曹操五言詩同观，个人認为原作五言或比較近实，部分卽有所增飾，也还和当时情形相合。詩中說“斬截无孑遺，尸骸相拒撑，馬边悬男头，馬后載妇女，……失意几微間，輒言毙降虏，要当以亭刃，我曹不活汝”；把中原人民流离死亡的凄惨景象，刻画得深刻而动人。这个叙事詩篇幅虽然不大，文字却素朴貞切，形成的气氛极沉重，因此在我国中古文学史中，成为一篇反映当时社会現实，对統治者具有强烈控訴性的著名作品。后人把蔡琰故事和詩歌結合，編成“胡笳十八拍”乐曲，正如把王昭君故事編成“明君”乐舞一样，在戏剧音乐发展史中，发生极大的影响。民間流传，常成为后世繪画和戏剧主題，为广大人民所熟悉和同情。晋代豪紳石崇的妓女綠珠能舞“明君”，昭君故事轉成乐舞似較早些，蔡琰故事和乐舞結合，或在唐宋之际。如用十八拍文字叙述追求史实，不免有許多矛盾难解处，因为十八拍文字实在較后。

至于宋代人喜作这种故事画，实有它的另外一种現实意义。北宋末年，政治情况很象汉末，統治者对于人民，使用强大武力和苛細法令，压迫剝削，无所不至。到徽宗赵佶时期，为修“寿山艮岳”，派了一群大小貪官污吏，到处騷扰横行，找寻奇花异草，枯木怪石，向人民征发車船轉运到开封去，名“花石綱”。但是統治者对于当时据有东北和华北的契丹政权，則始終采取納币求和妥协軟弱的办法，到女眞族兴起击潰契丹进兵汴梁（开封）时，虽然人民义軍为保家卫国，支援开封的日益增多，都已到达附近各地，部分有見識的爱国官吏如李綱、陈东輩，也都极力主张抗战，北宋統治者还依违不定，只想屈辱投降，取得一时苟安。汴梁淪陷后，赵佶父子和一家眷屬数千人，被俘往东北五国城。看看“大金吊伐录”等历史文献，就可知当时北宋統治者的狼狽和千百万人民苦难情形。但是大江以北人民，为保家卫国，还是奋起抗敌，此伏彼起，从此以后，女眞族軍事統治者对于北中国生产破坏，人民蹂躪，有加无已。偏安江南的南宋小朝廷妥协投降派权臣繼續得势，岳飞父子，因此都不免被害死去。南北对峙百余年間，画家中淪陷于北方或生长于北方的，在残酷战爭中，飽經忧患，于是經常采取这个为中国人民所熟习的历史故事做題材，产生过許多主題相同风格不一的連环故事画，这里六个画面都屬于同一主題“文姬归汉”。

这类画照习慣多署名陈居中作。关于这个画家的时代，画录中有以为系北宋末陷金的，有以为宁宗时画院待詔的。这些画主題虽同，艺术风格并不一样，可見画手并非一人，时間也有先后，但有一点十分重要，那就是原作者必然是生长于南北宋之

1. 元赵孟頫 文姬归汉图

际的人。特别是第一幅（图4）被美帝国主义者盗走，現藏波斯頓博物館的长卷，只有既熟习汴梁社会市廛生活，也熟习游牧民族帐幕生活的人，才能够如此深刻忠实的反映出种种現实景象。全卷由帐幕送别到返回家中，家人迎聚，举凡漠中风光、都市繁华，一一突出絹素上，可說是我国中古时代一幅故事画的典范，場面虽复杂，处理得却极从容有条理，而且十分周到，人物器具起居服用善于在大处着眼，小处落墨，組成一个壮丽而生动的社会风俗画面。画录中署名陈居中作"文姬归汉"图或"胡笳"图的有許多种，就个人前后所見到的各卷实物說来，这一卷应当算是比較完整全面的。下笔用墨較重而具肯定感，更可知非粉本临摹，和故宫收藏传世张择端"清明上河图卷"，同屬于宋代社会故事画中第一流作品，可称宋代同类繪画的双絕。



2. 宋　文姬归汉图（被劫往台湾）

第二幅（图2）是原藏故宫，被蔣匪帮劫运台湾的一个立軸，用笔虽精工完整，由于立軸画面限制，內容比較簡单，只是胡笳十八拍中一个場面，即汉使来迎，蔡文姬和胡中亲人致别。画作立軸，正和五代丘文播把北齐校書图卷子节取作文会图立軸一样，并非本来式样。这个場面常为画家采用，一方面因为是主題重点，另一面即它还和"时代"有关。南宋初期，曾一再有江南使者北来迎接赵佶后妃回南事，明人以为实因此等事件影响，画家作成这个图，有托古喻今意。总之，离开画的艺术而言制度，这个立軸也还是十分重要的。因为宋代北行使节仪从，还可从这个画軸中得知大略。第三幅也被盗往美国，作夫妇二人并轡同馳，男子胡装，面目如女眞族型，腰胯間悬挂弓矢，馬稍前一头，妇人仪容和穆端肃，头戴高装巾子（如传世韓熙載"夜宴图"所戴巾子，也即是一般說的"东坡巾"，又名"高士巾"，过去相传由苏东坡創始。宋人画"会昌九老图""洛阳耆英会图""西园雅集图"，图中人物大都戴这种巾子。因为这种巾子盛行的时代系北宋中叶以后，所以"夜宴图"眞正时代可能晚一些，妇人画惟蔡文姬头上有此巾，似因东坡"高士巾"而来。）抱一梳双丫角的小女孩，长幼神情都极和悅靜穆，馬虽若千里逸足，絕尘奔馳，人却从容不迫。构图設計单純，而表現技巧十分高明，用笔精稳准确，非大手笔不能作到。

第四幅（图3）原藏东北博物館，現陈列于故宫博物院繪画館，旧題五代"胡瓌卓歇图"，著录中有題东丹王射猎图卷的，似同画而异名。长卷起始全系游騎弋猎归来宿营景象，人馬杂会，馬鞍上多置白色天鵝，卓歇事見辽志，契丹人照节令于海子湖泊地猎取水鳥，按官品等級縱鷹，高位最先放"海东青"猎天鵝。猎罢归来，立帐宿营，卫士执器械守护帐外。本画帐幕在最后，二主角在帐前席地而坐飲酒，旁有数人带着豹皮弓弢侍立，二人在席前斟酒，二人作舞容（其中一人絹損毁），二人在旁奏竪箜篌。女人头上戴高装巾子，男子裹巾幘，佩弓弢的侍者也裹巾幘，一般侍从則禿頂，头頂两旁留小辮二，就画意說来，它还是胡笳十八拍图主題画之一。人物服飾如男子位分較高的巾幘后作双叉带結，較低的光头梳双辮，侍女衣左衽长袍，腰窄而下寬，长及脚趾，腰以下衣褶边緣有义襴，头

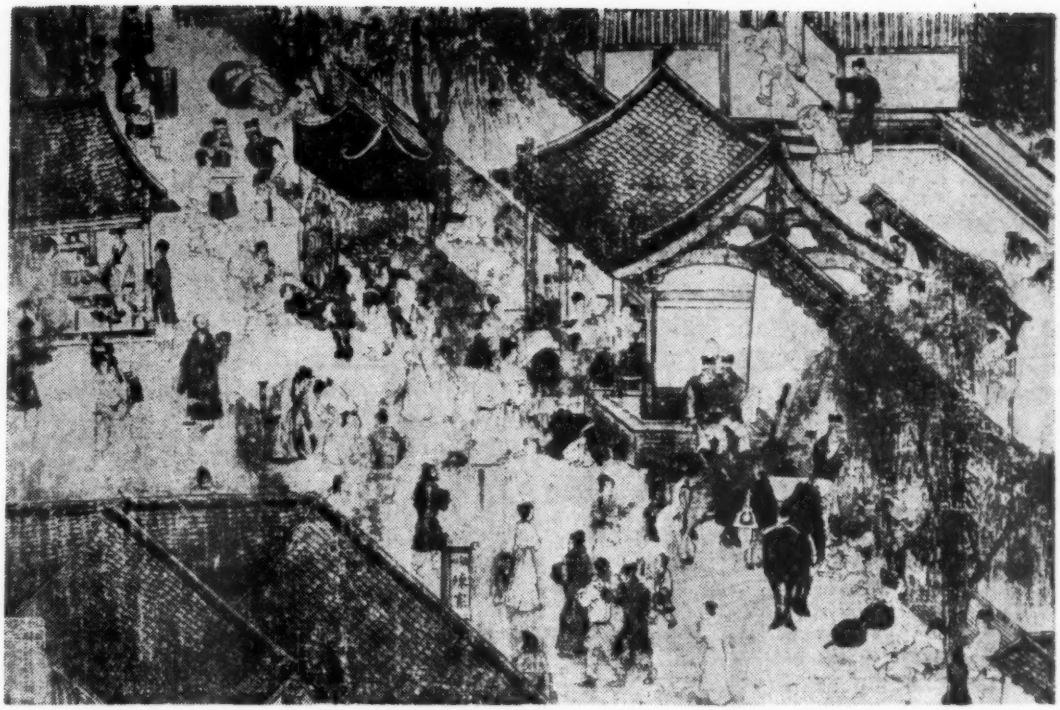
上戴錐式巾子，用錦带結扎纏，而尾后斜作燕尾形。这一切都如金史輿服志所說女眞服制，而和契丹服制不尽相合，至于和古匈奴服制更相去悬远。可知原画产生的时代，比胡瓌所处时代或略晚一些，和传世陈居中画胡笳图相近。人馬虽杂沓落笔不乱。衣服敷彩作平塗法，席次侍女执酒壶純作宋式，背景有部分小土坡，皴法用笔簡弱，缺少肯定感，不如辽陵秋山春水壁画札实，人物面貌神情部分也还近辽陵壁画作风。惟男女装扮基本上是金制，非辽制。且和传世陈居中繪文姬归汉图基本相同。这画作者是誰，不得而知，私意它的眞正价值，不在作者是否胡瓌或陈居中，应在它是传世"胡笳十八拍"一个場面表現。表現技法和构图設計，都可說是一件成功的有历史价值的作品。

第五幅（图1）只平列出几个人，也是送别場面（个人所見到的是彩色复制品）。原題元赵孟頫繪，和故宫收藏那个立軸一部分极其相似。即眞出赵笔，仍是根据宋金时人旧稿粉本临摹节取而成，也有可能原是宋代不題名旧画，或商人有意把原題割裂，改題赵作的。因为人物面貌、衣装和其他种种，全是陈作式样，宋金制度，后来人是不能憑空想象的。这幅画特别重要处，在衣服敷彩工細如传世"搗練图"，絲綢花紋画得极具体。男子衣黃色"团窠瑞錦"，妇女衣"青碧小花染纈"，妇女头上扎燕尾式金錦带結，衣角两側加有黃色絲綢义襬，材料既近于南北宋之际，装束更是女眞装束，并非蒙古，也非南宋末期南人装，这一点区别相当重要，值得注意。历来談繪画考証和艺术鉴賞，多乐于在一幅画中談笔墨韵味，不大注意到这些具体問題，山水犹可說除笔墨韵味外无物可証，而鉴賞人物故事画，对于故事本来如还模糊不清楚，不免难言。衣冠器用更不能不有个基本理解，即或是小处，也可以帮助我們比較深入明白一些問題，至少是可推測出一幅画的相对年代。个人也并不認为冠服制度就是鉴别古画唯一的方法，不过，我們若把一幅画从全面去考查，对于它的时代判断会正确得多。

第六幅为传明人摹十八拍图，絹本着色。这个本子聞不久即将由文物出版社出版，日前溫廷寬先生在北京晚报作过簡明介紹。这个册子的底本，其实还是出于陈居中旧本，衣服制度也是宋金时制度。論画笔，似不如其他几幅高明，和美帝盜运出国卷子比較，可知实出于那个本子。但是也有可取处，即幃帐幕廬諸物比較具体，是明人据旧稿有所充实的作品。部分男女服装已混乱，不今不古，实由于有所增飾，如据这种画去說匈奴服制，是相当可笑的。

就这几幅人物故事画而言，个人認为从主題相同研究它初稿产生的时代和背景，是有意义的一种試探。主題相同表現不同的方法，也实在值得我們

3. 传五代胡瓌卓歇图



4.宋　文姬归汉图（被美帝盗去）

留心。例如第一幅写繁盛市容，方法上就有独到处，其他各幅写人物性格，也各有独到处。人物有繁簡不同，設計构图亦因之而变，"卓歇图"不用背景，却比明摹十八拍有背景还效果好些。又如画馬，我們所見百馬等图，都象毫无性格，只是把許多馬样前后錯置而成。"卓歇图"馬不到二十匹，却形成一种眞实馬群印象，表現方法也远远高过馬群图。我們常說应当向优秀传統学习，这些不同表現方法，正是值得推荐的学习对象。

这类故事画除了在美术上的成就外，如能弄清原作的年代，知道画中衣着是公元十一、二世紀間的制度，对于表演我国古典歌舞戏剧，就提供了丰富的参考資料。例如这几幅文姬归汉图，虽不宜用作三国时代文姬归汉戏剧人物服飾等的参考，却可用它作为宋辽金时代有关戏剧服装的参考。

这几幅画除其中第四幅还在故宫，第六幅为南京博物院收藏外，其余都已被蔣帮和帝国主义者盗走，这些屬于中国人民的重要艺术遺产，我們一定要收回来。

（上接37頁）

（4）卷中文姬在匈奴时的服装，及匈奴中妇女服装，（图8）与金史卷四十三輿服下所記："妇人服襜裙，多以黑紫……带色用紅黃，前双垂至下齐，年老者以皂紗籠髻如巾状。"等辽金妇女服装，也很相似，而和第一、第十八图文姬在汉地时所服，完全两样。又如第二图（即第二拍，"戎羯逼我兮为室家，将我行兮向天涯"一段），文姬被虏远征途中所着騎馬服装，（图9）和宋高承事物紀原卷三帷帽条所記："今世士人，往往用皂紗若青全幅，連綴于油帽或毡笠之前，以障风尘，为远行之服。……又有面衣，前后全用紫罗为幅下垂，杂他色为四带，垂于背，为女子远行乘馬之用，亦曰面帽。"可以相互对照，清明上河图中远行者，也戴这种帽子。

从以上几方面来看，这一卷所画服飾器用，多与宋辽金制度有关。此外如禿頂、耳旁垂二瓣的髮式，和辽陵壁画一致；交椅、高几、酒瓶等等，也是这一时期流行的式样，可見原画作者系把他所生活的那个时代的社会习俗，及宋与辽金交往情形，摄取入画，創为胡笳十八拍图的。图虽經明人摹繪，在艺术技巧上或已不及原作，且可能有部分增飾及失眞处，但由于大体保存了一些宋和辽金的习俗制度，且較其他几卷內容为多，对研究这一时期的文化史，仍有不可忽視的参考价值。

最后需要說明的是，由于时間和見聞关系，所談极不成熟，只作为初步意見提出，請同志們指正。

关于明摹胡笳十八拍图的一些問題

王　去　非

以汉末蔡文姬故事为題材的繪画，有好几种，这里只就国內現存最完整的一卷，談談画中所反映的衣冠制度問題。这一卷为南京博物院藏，每拍一图，共十八图，图文对照，传原作于宋代，此系明人摹本。画中衣冠器用，仍大体保存了宋和辽金的制度，姑举以下数点加以說明。

（1）第三图（即第三拍，“越汉国兮入胡城”一段）、第六图（即第六拍，“冰霜凛凛兮身苦寒，飢对肉酪兮不能餐”一段）及第七图、第十图，文姬坐廬前或廬內，其旁有一带鬚男子与之并坐或对坐，且在文姬之左，可以确指为左賢王。（图1）但此人头戴幞头，身穿盘領长袍，全作汉人装束，与匈奴“自君王以下咸食肉，衣其皮革，被旃裘”（前汉書卷九十四上匈奴传上）很不相同。按辽史卷五十五仪卫志一輿服条：

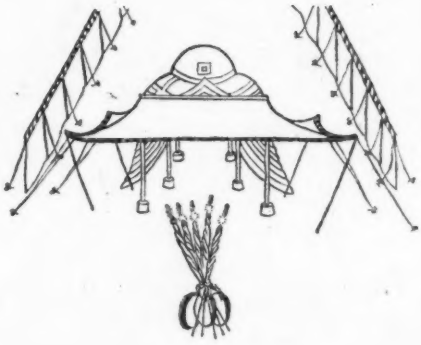
1.第三图文姬与左賢王

“辽自太宗入晋之后，皇帝与南班汉官用汉服，太后与北班契丹臣僚用国服，其汉服即五代晋之遺制也。”

可知辽代皇帝是穿汉服的。同条常服：

“皇帝柘黃袍衫，折上头巾，九环带，六合靴。”

折上头巾即幞头，所記与图中左賢王衣着頗相似。匈奴左賢王，其地位仅次于单于，是单于的繼承人，这卷画的原作者，很可能是以辽代皇帝衣着来画左賢王的，故作汉人装束。①

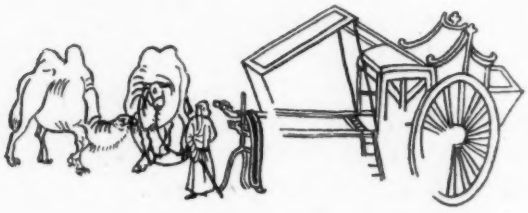


2.第六图牙帐

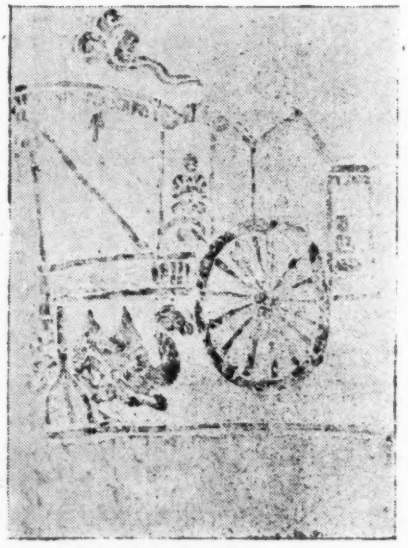
（2）第五、六、七、九、十图中，牙帐前置旗鼓，有五旗二鼓的，有五旗三鼓的，成为很主要的陈設。（图2）辽史卷五十八仪卫志四国仗条：

“遙輦末主遺制，迎十二神纛、天子旗鼓置太子帐前，諸弟刺哥（太祖本紀作刺葛）等叛，匀实縱火焚行宮，皇后命曷古魯（太祖本紀作蜀古魯）救之，止得天子旗鼓，太宗即位，置旗鼓神纛于殿前。”

辽史太祖本紀記刺葛反叛时說：“刺葛引其众至乙



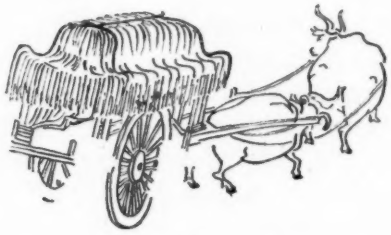
3.第十三图駝車



4.辽代石刻中的駝車

室董淀，具天子旗鼓，将自立。"同書卷四太宗本紀，大同元年四月太宗离开汴梁以后，"行次赤岡，夜有声如雷，起于御幄，大星复隕旗鼓前。"可知旗鼓是置于殿或帐前的，行程中也要携带，为統治权力的象征，故救火时先搶旗鼓，反叛者将自立，也要"具天子旗鼓"，为辽代非常重要的东西。图中特别把旗鼓画入，并摆在突出地位，应与辽代制度有关。

（3）后汉書董祀妻传，录有蔡文姬五言悲憤詩，詩中写到汉使来迎，文姬不忍与胡中子女离别时有如下两句："馬为立踟躕，車为不轉轍。"胡笳十八拍第十三拍，写到同一地方也有："汉使迎我兮四牡騑騑，号失声兮誰得知"之句。詩中明指文姬归时系乘馬車，而根据第十三拍所画成的第十三图中，却是駱駝車，（图3）与原詩不合。这种駝車，



6. 清明上河中的牛車

又見于第十、十二、十四各图中。按辽史卷五十五仪卫志一輿服国輿条：

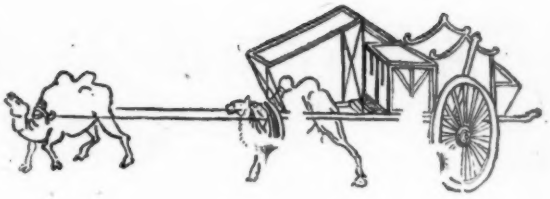
"青幰車二，螭头、盖部皆飾以銀，駕用駝，公主下嫁以賜之。"

幰即帐幔，从木刊1959年第5期发表的此卷第十四图彩色插頁看来，这个車也为青色帐幔，与文献所記全同。可知图中駝車，应即是青幰車一类，为辽代很貴重的車子。

同时，解放前鞍山曾发現一批辽代画象石，值得注意的是，据說其中刻有文姬故事②，石刻中的駝車与此卷所画駝車完全一样，（图4）确为辽代車制无疑。

8. 第四图文姬和侍女

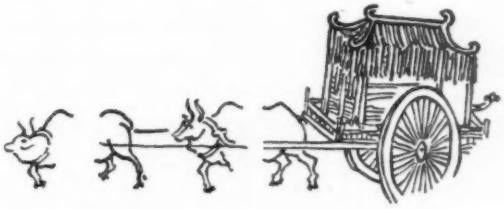
如上所述，第十四图（即十四拍，"身归国兮兒莫之随"一段）是描写文姬乘駝車在归国途中。（图5）第十五图也是在途中，只画了随行仪仗，沒画車子。第十六图仍在途中，但駝車忽然换成牛車，（图7）以后即用牛車，



5. 第十四图駝車

此車式样与駝車迥异，盖部似用一种草类鋪成，和宋张择端清明上河图中所見牛車一致。（图6）按东京梦华录卷三般載杂卖条：

"其次有平头車，亦如太平車而小，两輪前出长木作轅，木稍横一木，以独牛在轅內，項負横木，人在一边，以手牵牛鼻繩駕之，……又



7. 第十六图牛車

有宅眷坐車子，与平头車大抵相似，但幔作盖，及前后有构栏門，垂帘。"

这种宅眷所乘車子，頗与第十六图中的牛車吻合，系宋代車制。此图所画为第十六拍，原詩有："十六拍兮思茫茫，我与兒兮各一方"及"今别子兮归故乡，旧怨平兮新怨长"之句，画家似依这段詩意，把此图按排在文姬初入汉境之时，故至此駝車（辽式）换成了牛車（宋式），来送文姬的左賢王及其仪从都已不見，天边还画了两行归雁，以着重說明这一点。

于此可見画家是用辽宋两种車，来表現文姬归途在匈奴境和汉境的跋涉情形。

（下接35頁）

9. 第二图文姬

① 左賢王服飾参照其他各卷又与金史卷四十三輿服下："金人之常服，四带巾，盘領衣，烏皮靴"相近。

② 参看鳥居龙藏英文本辽代画象石墓，駝車拓本亦采自該書。

博物館在阶級斗爭和苏維埃建設的战綫上

娜·康·克魯普斯卡娅

人們思維的依据是具体的事物，而不是抽象的概念。这种从实际出发的思想方法并不是初級的，工程师、建筑师、自然科学家、医生和許多做实际工作的人都是这样思考問題的。这是一种独立思考問題的方法。

无論如何，象大家所知道的，人們总是信服自己"亲眼看見"的事物。这也就是大家常說的"耳聞不如目見"的道理。

而在博物館里能够使观众亲眼看見許多事物，这就使博物館成为一种强有力的說服工具，成为宣传和鼓动的工具了。

問題是在于：博物館里要表現什么，以及如何表現？

談到博物館，在过去长久的时期內，人們总認为它是以收集古董为主的場所，博物館过去只是收集物品，并没有为了陈列而进行选择陈列品的工作。过去，很多博物館的建立都是没有原則的，其中較为好一些的也带有社会教育的意义（例如自然历史性質博物館以至文化史博物館等等）。

可以說，过去大部分博物館的工作都是脫离群众的。

我們在博物館事业上正在改进这一方面的工作，博物館的陈列工作开始在为群众服务。这正是为外国人所注意的，訪問过我国博物館的許多参观团，都对这一点感到惊訝。

但是群众已經开始提出了也許还不很具体，却是十分肯定的要求：博物館应当成为宣传和鼓动的陣地，在阶級斗爭和社会主义建設的战綫上占有一定地位。

現在，我們看到在博物館事业中，在这方面已經有一定的进步，但今后还要做很多重要的工作。

我們不妨举出下面几个例子来看看。

我們有很多反对宗教迷信的博物館，并没有着重指出宗教迷信的阶級性，然而这是目前非常重要的問題。

在我們反对宗教迷信的博物館中，經常陈列着許多表現各种各样圣象的陈列品，这或許有它的社会教育的意义，但是这些圣象有时却掩盖了宗教的阶級本質。

在这些博物館中，应当設立专門的陈列屏风、陈列場地，把反映宗教阶級性方面的陈列品放在第一位。

例如，在弗拉基米尔圣象画上，描繪了皇族和将軍們开炮向工人射击，而他們自己却受到天使和圣徒的庇护，这样的圣象画，每个博物館都应当有，而且应当陈列在重要地位，引起人們的注目。

現代各种教派的阶級性，它們同富农的勾結，应当加以揭露，应当指出隐藏在我們中間伪装起来的阶級敌人的眞面目。

最重要的是揭发那些欺騙人民群众——"蒙蔽人們眼睛"的陈列品，应当揭露神奇鬼怪，应当有一些实驗場所，专門用来表演天火烧身、圣体分泌香油、圣者干尸的来历等等。

博物館陈列室的陈列屏风上，应当有一些由教堂改建的建筑物的照片，如食堂、幼兒园、磨房、电影院等等的照片。

凡是需要及时宣传的事物，都应当提到第一位，其余的陈列品則构成这个中心的陪衬。这样，整个博物館将具有另一种面貌。可以没有一个口号，而事实本身却是令人信服的。

应当講，达尔文博物館的陈列思想是能起到宣传鼓动作用的。但是在这种有着重大意义的、介紹进化論的博物館中，材料的处理方法也能有不同的情况。

陈列中心可以是低級生物的进化，也可以表現高級形式的进化，但是如果不表明大脑的发展，神經系統及其对人的行为的作用，那末相信宗教的人走出博物館以后会說："是的，人体是要腐朽的，这是它的演变过程。但是不朽的灵魂却主宰着肉体"。因此介紹进化論的博物館对于这种关鍵性問題，絕对不能含糊。

我們的繪画館常常只注意画的艺术性，至于画的思想內容，則听任講解員去解释。同时，美工人員也没有首先从繪画的思想內容着眼。我記得我在童年时看过的一个美术展覽会，这是描写土耳其战爭的名画家維列希金的美术展覽会。有一幅画是我終生难忘的，画中人是个戴着白手套，用望远鏡在山上观战的司令員。我不只一次想过，如果在这幅画

旁有一幅描写司令員和紅軍士兵亲密关系的紅軍生活画該多好。在特列洽可夫画廊，我也沒有看到維列希金的这种画。

旧的事物应当与新的事物联系起来。这能使博物館事业起到感动人心的作用。应当使边远的、外地的事物与目前的事物联系起来。我不妨举个例子。我們常常举办关于少数民族生活的展覽会。在这些展覽会上有时展出的大半都是稀奇和落后的事物。我認为应当强調的倒是今天的新鮮的事物。在哈卡斯自治省有个面包工人，也是一个政治教員，寄給我一本弥足珍貴的笔記本，上面記載了哈卡斯人民的生活，里面有一段描述哈卡斯人在十分偏僻的地方，自动組織了列宁紀念日。这就立刻使人了解了哈卡斯人的現实情况。如果民俗博物館能够象这位政治教員那样来表达这件事情，这就比介紹哈卡斯民族是些什么人好得多，也就再好不过地打击了大国沙文主义，因为正是这种大国沙文主义把落后民族描写得十分簡单，几乎象野人一样。

应当充分利用旧的遺产来作宣传鼓动之用，把最优秀的遺产用到展覽会中来，复制一些陈列品，主办一些流动展覽会。現在农村社会工作部，在社会主义文化之家，特别注意展覽工作的流动方式。通过流动展覽，可以把一切带到农村，展出給千百万人看，把科学和艺术带到人民群众中去。

我还想簡单地說明，在展覽会和博物館中最有說服力的是实物、是样品，而不是口号和图表。传說新約中使徒多瑪不肯輕信基督复活的消息，曾經想用自己的手指插入耶穌的伤口。博物館也应当帮助群众用手指摸到科学、生活和远景。

博物館在社会主义的建設的战綫上应当起到它的特有的作用。这就要求建立一种新型的博物館。生活本身已經提示了这种形式。我記得莫斯科有个著名的博物館工作者，在1919年就提出了工厂办博物館的主张。后来作过若干尝試，由于发动群众的主动精神不够，这件重要而必需的工作便停滞下来了。停滞并不等于完事。只要你走到一个搞突击运动的工厂里去，就可以看到这点。我到过列普斯工厂。这里的突击工作使工厂变成了一个生动的博物館，車間里到处都有成品、废品、宣传画、壁报的展覽会。应当收集和宣传这些材料，找个固定的地点。新的建設正在进行，人們在建筑新的車間。应当拍摄新生和落后的事物，說明新事物在代替旧事物。必須編出工厂博物館的工作手册。附屬于工厂的学校对这件事应当协助，工厂里的青年工人都应当参加这件工作，这样，博物館就能壮大起来，它的陈列就能变得想象不到的生动有趣，富有鼓动性和說服力。

我們很重視政治思想工作，但是对于“面向生产”重視得不够。因此生产技术交流和农业技术交流就具有特殊重大的意义。应当把群众的积极性組織到經驗交流站方面来。

例如每个发电站，都应当有一个关于电学的博物館。

最后談談地志博物館。大約在两年前我看过貝尔恩斯基博物館。烏拉尔的每个工厂都曾向这个博物館的动物园寄过陈列品，贈送过兽类和植物。任何一种有意义的东西都收集到这个区的地志博物館里来。在这个基础上，如果供应怎样办博物館的参考書，就能够建立一些地方的、为群众喜聞乐見的、群众自办的博物館，这里可以反映出国营农場和集体农庄在社会主义建設战綫上进行社会主义竞賽的情况。而这些地方实际情况也是如此。粮食生产的社会主义竞賽逐年固定起来，博物館应当推动社会主义竞賽进一步开展。这样的博物館应当反映社会主义竞賽的方法，以及那些获得最大效果的特点。

伟大的建設事业正在进行中。博物館的任务是总結社会主义建設的經驗，保留这种經驗。

要用向文化进軍、文化接力賽种种方法，把群众吸引到博物館的建設中来。

在社会主义建設的現阶段，博物館可以成为宣传劳动生产的新形式、新的生活方式等等的强大的推动力。

博物館宣传新建設、新規划、新食堂、洗衣房、学校、俱乐部等等，可以有很重大的意义。这样作甚至可以掀起一个建設高潮。

我不想談博物館作为学习地点的作用，这是大家都知道的。这里沒有什么可爭辯的。在这方面或許还需要向西方学习。但是应当使这种博物館办得比西方好。

博物館工作，不可与教育和政治思想工作脫节。对于教学材料的加工、研究工作、配合幻灯、講座和电影进行宣传、組織参观工厂集体农庄都是博物館应当做的工作。群众性的批評对博物館工作是大有好处的，博物館应当接受群众的意見，担負起阶級斗爭和社会主义建設的任务，成为阶級斗爭和社会主义建設的重要陣地。（宋惕冰譯）

編者注： 娜杰日达·康士坦丁諾夫娜·克魯普斯卡婭同志，1930年12月24日在眞理报上发表了这篇文章，在苏联博物館工作上，曾发生重要的影响。本刊在譯載时，略有删节仅供参考。

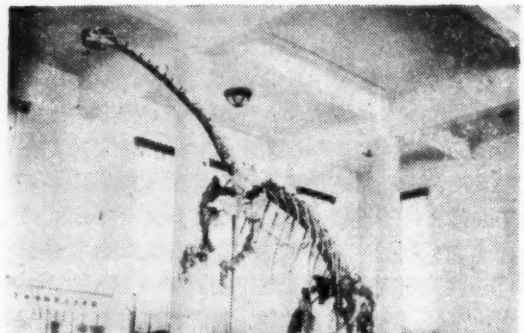
記中央自然博物館的陈列

唯書

中央自然博物館的古生物陈列和动物陈列，以辯証唯物主义的方法，为观众介紹了有关古生物和动物的知識。走进陈列厅，迎面是毛主席的胸象和語录，四周整洁的墙壁上，悬挂着李时珍、林奈、达尔文、米丘林的画象。

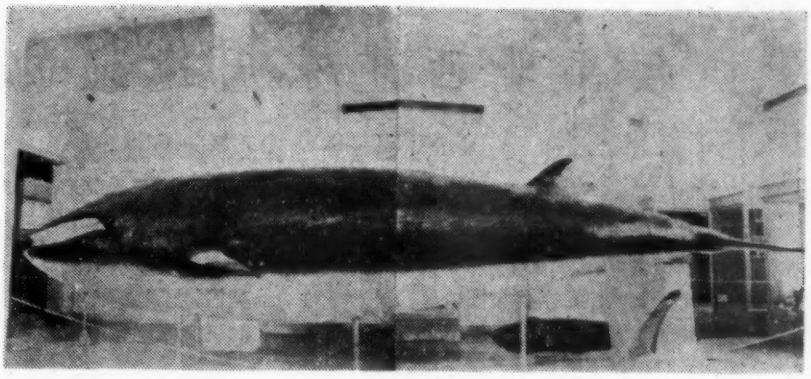
古生物陈列室里面划分为古植物，古无脊椎动物，古脊椎动物和古人类化石四个部分。古植物部分陈列着多种多样，从低等到高等的古植物化石，許多化石是标准化石，对于鉴定地层，探矿找矿具有重要的作用，特别是羊齿、木贼、石松等植物化石，吸引着前来参观的群众。它們不仅代表着古代植物演化的趋势，而且都是变成煤层的原始材料。古无脊椎动物里陈列最小的是单細胞原生动物的䗴科化石，这里特别引人注意的是三叶虫化石。三叶虫是寒武紀海洋里的主人，仔細地看看这些珍貴的化石标本，就可以发現它們的身体都可以分成三节，即头、胸、复尾部，每一节又可以横分为中軸和左右側三条。这些动物是現在虾、蟹的远亲。古脊椎动物展出的魚类化石、恐龙化石和哺乳动物化石，占据了較多的陈列面积。魚是观众非常熟悉的动物，原来它們在奥陶紀就已經出現了，到了志留紀才开始繁盛起来，一直到泥盆紀末期魚类是当时地球上最高等的动物。这里展出的有无顎类的甲冑魚，盾皮魚类的沟鱗魚、恐魚的化石和图片。两栖类的化石保存下来的很少，这里陈列仅仅有少数的化石模型。解說同志告訴我們：两栖类的一支在石炭紀进化成为爬行动物，脊椎动物才眞正摆脫了对于水的依賴，眞正从水里解放出来，开始征服陆地的空間。在爬行动物的化石部分，迎面的是陈列厅里个体最高大的山东莱阳出土的棘鼻青島龙完整化石。从头頂离地面足足有四米多高，但是仍然算作是一种中等身材的恐龙。这个青島龙的前股很短小，簡直和后腿不成比例。脚上还长着和鴨子一样的蹼。在棘鼻青島龙后面的是祿丰龙骨架，站立起来有六尺多高，也是用后面两条腿走路，而前肢短小，离地面很高。說明牌告訴人們：祿丰龙是地球历史中，出現最早的恐龙之一，生活在三叠紀的后期。古生物陈列室迎面的大墙壁上，有一条庞大的馬門溪龙完整化石骨架。它是生活在侏罗紀末期的恐龙，比祿丰龙大概要晚三千多万年。馬門溪龙的身体，从头到尾大約有四米多长，占了整个大厅的一面墙壁。背脊离地面有一米多高，这样看来，馬門溪龙身体至少也有二十吨重，但仍不过是中等身材的恐龙而已。这些珍貴的化石，大部分都是在解放以后发現的。馬門溪龙是1952年四川宜宾县馬門溪修筑公路，在开凿岩石时发現的。恐龙不一定都高大，也有身体只有七十多厘米长的鸚鵡嘴龙。这里陈列着鸚鵡嘴龙非常完整的化石，它的嘴部好象鸚鵡的喙，是这种动物得名的原因。在这些完整的恐龙化石中，我們亲眼看到祖国丰富的古生物遺存，也观賞了恐龙的发生发展和灭亡的历史。

随着恐龙时代的結束，地球历史开始了新的一章。接着是哺乳动物部分，这里展出的有乳齿象、剑齿虎、披毛犀、肿骨鹿、四不象……形形色色的兽类化石。剑齿虎化石和复原图画，使得人們对于剑齿虎的生活有一个清楚的了解。剑齿虎的样子比老虎还要凶猛，长着一付长"剑齿"(犬齿)，弯弯的好象一把短剑，据推測剑齿虎是古代象和犀牛的劲敌。和剑齿虎同时生活的动物，在华北第三紀地层中，大量地被发現。說明过去华北地区气候是炎热的，和現代的亚热带、热带气候一样。乳齿象化石是第三紀的，它們的臼齿面上，有一个个乳头样的小突起，以后进化成乳状突連接，最后成为一条条的



祿丰龙化石

横脊，表明了象从古乳齿象、乳齿象演化成为現代象的一段历史。最后一部分是人类化石，这里除了展出中国猿人、山頂洞人的头骨模型外，还有最近几年发現的資阳人、广西柳城的古猿和广东曲江馬壩人的头骨、下顎和牙齿。这些人类化石組成了一幅从猿到人的图画。



鱀鯨标本

出了古生物陈列厅，来到动物陈列部份。这里陈列着两千多件标本、模型、照片、图画，引起了人們的莫大兴趣。无脊椎动物部分，展示了肉眼看不見的形形色色的原生动物。最先呈眼在观众面前的是眼虫，眼虫是联系动物和植物的紐带。表示动物和植物虽然有着本質的区别，但是在低等动物里也可以看見相互的联系。依次展出的盘藻虫、团藻虫，揭示动物从单細胞动物演化成为多細胞动物的趋向。在这里人們看到动物的进化不仅有量的变化，而且还有質的飞跃。解說同志伴随着参观的人流，依次介紹了海綿动物、腔腸动物、扁形动物、园形动物和环节动物。在明亮的玻璃橱里，整齐地放着无数无脊椎动物标本。腔腸动物柜的珊瑚标本，特别引起参观者的兴趣。珊瑚在外形上常常給人一种植物的感覚，实际上它已經屬于比較高等的多細胞动物了。这些珊瑚死了以后，骨骼沉积在海底，便形成了珊瑚礁，象我国西沙群島的几百个島屿都是由珊瑚形成的。在軟体动物中，巨大的硨磲，也吸引了参观者的注意力，这个貝类之王的一片貝壳，就有二三百斤重。棘皮动物展出的海星、海胆、海参标本，把人們带到了海底世界。这些五采繽紛的动物組成了海洋世界的美丽图画，象海洋里的龙虾、梅花参不仅是稀少的标本，而且是虾参之王。无脊椎动物的最后，陈列的是文昌魚标本、图画和文字。它是无脊椎动物进化为脊椎动物的桥梁。从此，参观便进到高等动物的世界。魚类部分陈放着一百多种魚的标本，象白鱀标本是我国长江的特产，有一个鏟状的吻部，用来取食江河泥底的食物。展出的我国四大名魚更是人們熟悉的，象青、草、鰱、鱅只在中国产卵孵化。魚类进化比較高等的是肺魚和总鰭魚，它們把魚类和两栖类联系起来了。两栖类陈列橱柜，摆着各种蛙、蠑螈、鯢魚标本。爬行类陈列的有蛇、蜥蜴、龟、鱉和鱷类。一幅大油画表明在中生代是爬行动物的黄金时代，占据了几乎整个的陆地和江河，現在残存的爬行动物，它們的代表都摆在橱柜里。

动物第二室是鳥类世界和兽类世界。一块图表告訴人們：鳥类和哺乳类都是从爬行动物进化来的。这里展出的始祖鳥复原图，表明这种鳥具有爬行动物和鳥类的双重特征，是爬行类进化到鳥类的桥梁。展示的鳥类生态有游禽、涉禽、鳩鴿、鶉鷄、攀禽、猛禽和鳴禽。陈列柜里布置的象画一样，洁白的衬地，前面有池塘、树林、岩石，停放着各种姿态的鳥的标本，栩栩如生。講解同志詳細地告訴我們：这里展出的双角犀鳥、棕頸犀鳥、孔雀雉、孔雀等标本，都是我国稀少的种类，在这里还看到保护招引益鳥和防除害鳥的介紹。哺乳动物开端是一个鴨嘴兽标本和它的生活环境。它虽然屬于兽类，是还具备許多爬行动物特征。在兽类室周围的橱柜展出的由低等的食虫兽到食肉类、食草类和最高等的灵长类。其中許多是我国珍貴的动物，象大熊猫、金絲猴、黑长臂猿、梅花鹿、东北虎、羚牛等。兽类室中央的鱀鯨有七米多长，但还是鯨类里面比較小的一种。鯨由于适应于海洋生活，体形象魚，肢退化成为鰭。看到这里使人們想到：动物的进化并不是直綫的，而是經过一个曲折复杂的过程。

最后，是动物研究工作在祖国大跃进中所取得的主要成就。在陈列室結束的地方，写着苏联伟大科学家米丘林的一句名言："我們不能等待自然的恩賜，我們的任务是去向自然界去索取。"走出博物館，在陈列室所看到的我国丰富的化石标本和动物标本，以及受到的辯証唯物主义教育，給人們留下了深刻的印象。

侯馬北西庄东周遺址的清理

山西省文管会侯馬工作站

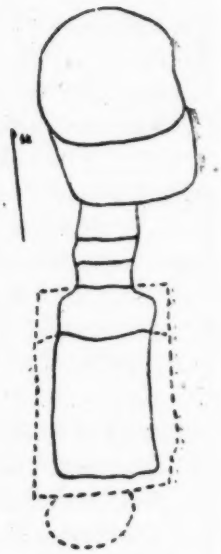
北西庄在侯馬鎮东北五里处，这一带地势平坦，地下埋藏文物相当丰富。1956年冬季我站配合基本建設工程，对于北西庄东南的东周遺址，进行了重点的清理。1957年春天，又在遺址南边发現了兽坑四十余座，当时根据工程需要清理了十三座，兹将清理結果报导于下。

遺址的清理

这次清理，共开探方七个，发掘面积达400余平方米。遺址的性質很单純，地层关系也不复杂，遺存比較丰富。在七个探方內共发現居室二座，窖穴五个。这些居室和窖穴一般的距現在地表1、2米左右，揭去表土和后期扰乱层卽被发現。

居室都是以长方形的土坑为基础而构成的。形制和大小基本相同（图2、3）。口长3至4米，寬2.4至3米，底长3.5至4.4米，寬2.8至3.5米，深1.45米，底大口小，呈袋状。四壁很規則，底面也很平坦，有很厚的路土面。居室都是座南向北，門口有台阶，因坑的深浅不同，台阶或三个或五个不等。在后壁上或一边的壁上有壁龕，其中一个壁龕分上下两层，中間以生土相隔，在下层內还放着一个用泥条筑成的筒瓦。居室內的塡土有的是灰土，有的是黃灰花土，出土遺物多为陶片、瓦片，及零星的蚌器、骨器等。这些居室的口部已被破坏，上部結构不得而知，仅在第五探方的居室坑口上发現一个类似柱子洞的痕迹，推測当时坑上面还有木构建筑。

窖穴有圓形的，卵圓形的和椭圓形的三种。圓形窖穴三座，口径約2.8、深1.8米左右。底大口小，底部經过夯打，当中略低凹。在口部的一边或沿着口部有通往穴內的台阶或斜坡，但都在离坑底約0.8米处卽終止而順壁直下。其中有一个窖穴的台阶尾端通向二号居室（图1）二者相互联接，这个窖穴应当是当时人們的儲藏室。在塡土中出土大量的繩紋板瓦和少数的陶片，很可能当时穴上面的建筑还复有瓦。卵圓形的窖穴二座，皆为南北向，南头較大，北头較小，底大口小，呈袋状。穴口南北长3.6至5.2米，东西寬約2至2.5米，深2米左右。底部很平整，其中一个穴底周围有生土台，北头有一个夹道，与另一6米多深的长方形窖穴連結在一起。



1. 长方形居住室与圓形窖穴关系图

2. 一号居室

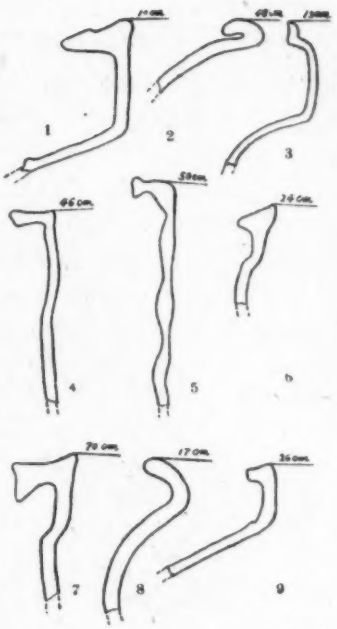
3. 二号居室

这个长方形的窖穴东西长，南北窄，口大于底，东头两側壁上有脚窝，是这两个窖穴共同出入的道路。在长方形的窖穴口南面有一片很有規律的板瓦片，象是房屋傾塌之后的堆积。可能在这个穴口上原来也有建筑物，并且还复着瓦頂，也可能是个儲藏室。椭圓形的窖穴一座，形状如井，口径2.1×1.7米，底径0.74×0.58米，深6.6米，东西两側有可以上下的脚窝。它的位置在一个居住室的右边，二者距离极近。

这些居室和窖穴的出土遺物有陶器、骨器、蚌器、銅器、鉄器和銅范等六种。其中陶器最多，骨、蚌器次之，銅、鉄器和銅范数量极少。現分别簡述如下：

一、陶器　出土共有二百余蒲包，質地有泥質灰陶、夹砂灰陶和夹砂紅陶三种。在这些陶器中除了两件完整的豆以外，都是破碎的陶片。

1. 泥質灰陶：占陶器总数的絕大部份。質地較坚硬，皆为輪制。（1）豆：数量較多，可分为两式。Ⅰ式有盖，盖上有喇叭形把手，深腹，腹下有喇叭形高足，器身飾以弦紋或瞎紋。Ⅱ式为盘形豆，盘的深浅不等，一般为高足，通高8.5厘米。器身或素面或飾以瞎紋。（2）壶：小平底，肩腹有明显的分界，頸长，唇平且寬（图4之1），器身多飾以瞎紋。（3）罐：分两式，Ⅰ式为平底、高腹、頸腹不分，唇向外卷（图4之2），器形一般較大，周身飾以粗繩紋，在繩紋上再飾几周弦紋。Ⅱ式为平底圓腹、頸較长，口侈（图4之3），腹部飾繩紋，也有在繩紋上再飾几周弦紋的。（4）盆：分三式，Ⅰ式侈口平底，唇寬平折，并在唇沿上飾以菱形花紋（图4之5），腹部飾以細繩紋。腹壁外部多留有制作时拍打的痕迹，表面看来不很圓整，一般的器形較大。Ⅱ式平底，頸微收歛，唇厚，一般器形較小（图4之6）。Ⅲ式平底，頸內歛，唇寬平折，器形很大（图4之7），口部內外都飾以瞎紋。（5）甑：底小孔密，口敞唇折，腹頸微有分界（图4之4），腹部飾以細繩紋。（6）缽：数量較少，仅有残破的器底。（7）圓錐形陶器，器形很小，数量較多，可能是銅范塞。（8）陶拍：为椭圓形，长9、寬5厘米，正面皆为針孔，背面有把手，是制陶工具的一种。（9）瓦：有板瓦、筒瓦和半瓦当，均为手制，外表有繩紋，瓦当素面。板瓦有大小两种，大的长45、寬29厘米，小的长31、寬22厘米。



4. 各种陶器器口比較图（器口上的数字为口径）①陶壶②Ⅰ式罐③Ⅱ式罐④陶甑⑤Ⅰ式陶盆⑥Ⅱ式陶盆⑦Ⅲ式陶盆⑧夹砂陶鬲⑨夹砂紅陶罐

2. 夹砂紅、灰陶：在陶器中仅占少数，一般火候較低，質地疏松。輪制和手制都有。（1）罐：平底、圓腹、短頸、侈口、器身皆飾繩紋，一般的器形較大（图4之9）。（2）鬲：足矮、檔低、頸內歛、口外侈（图4之8）。

二、骨器　制作很精細，器形有簪、錐、环等。骨簪数量較多，断面有的成半圓形，有的成三角形。

三、蚌器　有鋸、刀两种。刀有穿孔，孔系两面磨透的。

四、銅器　仅有完整的环首錐一件，全长15厘米。

五、鉄器　仅有残犂鏵一件。

六、銅范　数量很少，且多已破碎不堪，均为空首布和銅凿的內范。

5. 一号兽坑馬骨架

6. 十一号兽坑羊骨架

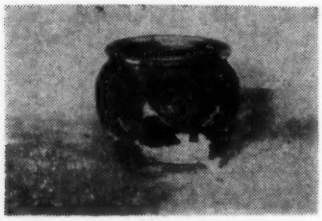
兽坑的清理

这次清理的兽坑有十三座，其中馬坑十座，羊坑三座，这些兽坑均是椭圓形，方向正南北，多是两个排列在一起；也有的是四个东西并排在一条直綫上，其間相隔最多不过60厘米，从这种現象看来，凡两个或四个在一起的，都可能是同时埋葬的。坑底均小于口，羊坑比馬坑小而浅。

馬坑口长1至1.25、寬0.7至0.9米，底长0.5至0.8、寬0.35至0.5米，深6至8米。坑比底坑口几乎小了一半。馬骨架有八个保存的比較完好，两个已腐朽过甚。都是将馬的四肢捆在一起头夹在两前肢中間，然后倒置于坑內（图5）。但由于坑底很小，有的悬在坑中部。坑內大都沒有遺物，只有四个坑在馬头跟前各发現有六个銅环，面皆飾以貝紋，由此看来，可知当初埋葬时，有的馬还带着籠头。

羊坑口长0.77至0.9米，寬0.38至0.55米，深1.1至1.55米。羊骨架多已腐朽，沒有发現任何遺物（图6）。

上述遺址，我們发掘的面积虽不大，但已可以証明它是一个东周时代的村落遺址。居住址虽然破坏过甚，仍可知道当时还是掘穴而居的，瓦在屋頂上的应用，在这个地区也已是很普遍的現象。



9. 陶　鬲

发掘的十三座兽坑，仅是已发現的一小部分。象这样的兽坑，我們在侯馬以西牛村古城遺址的南面，也发掘过五座，情况和这里完全一样，其稍不同之点，是那里有随葬的玉璜、玉璧而这里沒有。但从这些坑位的相互关系看来，它們很有規律，很有次序，这絕非偶然現象，这里西距牛村古城約有六、七里路，推測可能是当时統治者郊祭的遺留。

7. 折肩陶壺口
繩紋陶罐片
繩紋陶盆片
繩紋陶鬲片

8. 筒瓦（左）　瓦当（右）

一件残鉄犂鏵的出現，說明早在春秋时期鉄已被应用于生产工具方面了。但出土数量很少，可能当时鉄的使用并不是很普遍的。

执笔人　暢文斋　张守中　楊富斗

（上接46頁）

近从发掘初步証明，此物乃是鑄造小件銅器时用的范塞。其中有四个各在底平面上刻一字。（图6）

此外还有不少的紡輪、骨刀、骨鏟、鉄針等生产工具及少量的燙花骨釵、銅带鈎、骨簪、蚌环、琉璃残片、銅范等精美的艺术品。（图4）

上述出土物，除少数是此地停止燒造陶器以后的堆积外，絕大部分是历次燒造陶器时堆积的废品。堆积层的下部与上部，都有很多黃澄泥捏制的废弃了的2式、3式豆坯，这样厚的堆积，上下层都有陶坯出現，这就說明了这里的燒陶业是持續了一个相当时期的。出土器物虽然多，但器形变化并不十分突出，比較观察，其时代应在春秋战国間。这里所出的器物与牛村古城及其有关方面所出的器物完全一样，再从地理位置和其它已发現的冶銅、制骨等作坊遺迹相联系，可以初步推断此地当是牛村古城繁荣时期的一所制陶基地。

鉄針的出現，証明了在公元前二百多年前，这个地区已开始由銅器时代向鉄器时代过渡着。

燙花（火画）为我国特有的一种工艺，从上述燙花骨釵看来，早在两千多年前的晋国地区，这种艺术就已萌芽了。

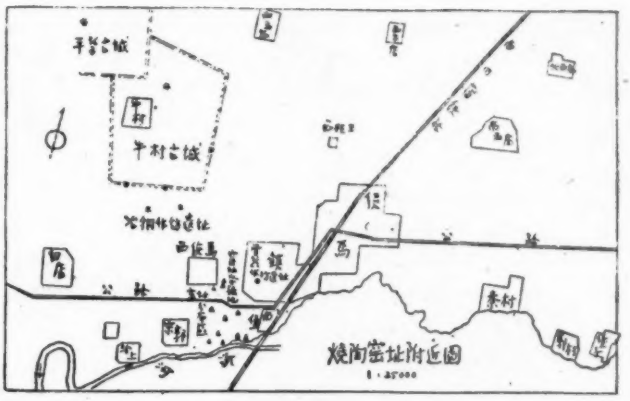
侯馬东周时代烧陶窑址发掘記要

山西省文管会侯馬工作站

侯馬东周时代烧陶窑址位于現在侯馬鎮以西，西侯馬村的东南隅，西北距已发現的牛村古城遺址約千米；从地面所露苗头及发掘所得資料观察，烧陶窑址分布在約广一平方里的范围內，形成为一个密集的烧陶窑群。

发掘工作是在1956年10月、11月間，在北京历史博物館、中国科学院考古研究所协助下进行的，历时一个多月。共开了两个探方，面积77平方米。

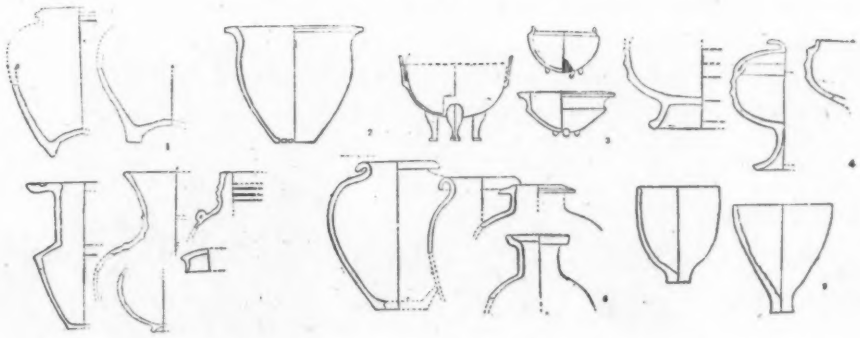
发掘时在两个探方中共发現了六座窑址。窑的分布距离很近，有的几乎連在一起，但沒有重迭現象。窑的結构基本一致，大小大体差不多，个别的很小，直径只50厘米。以第一号窑为例：窑的頂部坍塌，原形无法推測。窑身呈椭圓形的筒状，东西径2米，南北径1.6米，残存縱深1.35米，底径1米，內壁上有烈火烧过的黑灰色厚壳。朝西的壁間有火門，寬約30厘米。火門外的地面上有被火烧硬的情况。与火門差不多平着进去的一周，有約30厘米的台子。由于这部份的結构破坏（沒有一座是保存完整的），已难窺其原貌。根据发現的一些残断的圓柱形"砖块"推測，可能是利用爐条特别是依靠周围的台子承荷着入窑就烧的陶器。在第四号窑的大部正对着火門的后方有一直径8厘米的烟洞，火門的方向，不一定都朝一面，各方向的都有，这可能看当时工作的便利而定的。各窑中都有很厚的木柴灰烬，窑的近旁保存着不少的以黃土澄泥制成的豆坯和作为制陶原料的泥团，此外卽是烧造的废品及后来的垃圾堆积。



1. 烧陶窑址附近图

这里的堆积层厚而丰富，包含物主要是不够完好的烧造品及残破的陶片，数以万計。整个堆积层除上下层出土数目有一点不同外，所包含的出土物器形并无什么区别。此外如骨、蚌、銅、鉄、石等質的器物，或多或少的样样都有一些，器形方面包括生活用具及装飾品。还有窑具、彫工精美的銅范及制范的母范、刻在鑄銅范塞上的"文字"。

陶器以泥質灰陶为主，炊器及少量的大形罐（也可叫作瓮）之类多是夹沙紅陶。在紋飾方面，除繩紋外瞎紋也較普遍，紋样多作同心圓，及网目紋。弦紋的制作极規矩，磨光的手法高妙，不少的豆、鉢，簡直是磨得黑亮如漆。器物有：



2. ①鬲　②甑　③三足器　④豆　⑤壶　⑥罐　⑦杯

鬲：紅色夹沙

陶質，皆残碎，口沿規則，上部是細繩紋，下部是粗繩紋，足短，底略平，无分檔，形制大体相同，惟足端可分两种形式，一种足尖，一种足粗而平。体大的高数十厘米，小的仅容一瓢之量。(图2之1)

3 陶　鉢

甑：灰色陶質，口沿向外平侈，形如倒鐘，外面略附繩紋，高亦数十厘米，为鬲上的蒸器。(图2之2)

三足器：有鼎等，灰色陶質，共同的特点是三足矮小而且距离紧凑。(图2之3)

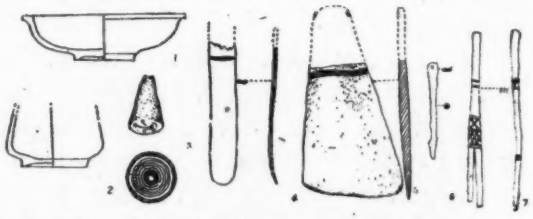
豆：为灰色陶器中出土最多的，大体可分四式：1式：腹深有盖，盖附喇叭鈕，器身多磨光或附凹旋紋及暗压紋飾。(图2之4) 2式：出土数量最多，上为浅盘，无盖，柄有高有矮，形式相同，高柄的多磨光，加工細致。(图7) 3式：上面的盘极浅，几乎无緣。柄很高，上粗下細。(图7) 4式：此式很少見，出土者仅一、二件，腹如1式，下有圈足似殷，腹周附凹旋紋。

壶：灰色陶質，可分三式：1式：唇向外平侈，唇上并附輪紋；頸长而直約等全身的二分之一，肩部折棱很銳，底特小。2式：敞口，腹碩大，圈足，有的周身磨光。3式：口小，腹圓，有盖，肩部多暗压网目紋，附圓鈕一对。(图2之5)

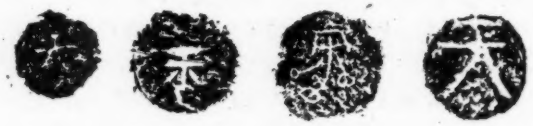
5. 半瓦当

罐：可分四式：1式：紅色夹沙陶質，大60—70厘米不等，口底皆小，唇向外卷，紧貼于頸上，肩大身长，通身滿布繩紋，此器也可称之为瓮。2式：灰色陶質，口敞仰如盅，頸直长，肩大，腹长，底小，自肩部往下滿布繩紋。3式：灰色陶質，大体与2式同，惟口唇向外侈。4式：此亦一种灰色陶質大型器，口唇外卷，肩小身长，外面素淨，器內滿是粟紋。(图2之6)

杯、鉢、盘、盂都是灰色陶質，都是小底，不过杯、鉢底小而平。式样亦多(图3)盘、盂底小



4. ①盘　②盂　③紡輪(下)、錐形陶器(上)
④具窑：骨匕刀　⑤骨鏟　⑥鉄針　⑦骨釵



6. 陶　文

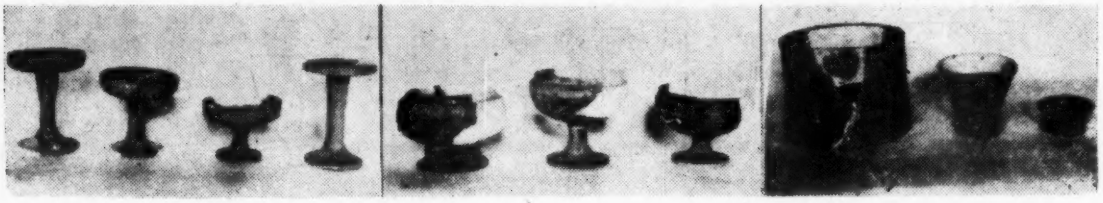
有的略附圈足，数量很少，(图4之1、2)其中鉢的数量最多。

窑具：都是杯状的筒形器，大的約20厘米高，腰部鏤空。小者十余厘米到几厘米不等，此种器物出土很多。(图8)

瓦：有板瓦及筒瓦两种，筒瓦上附有有紋飾的半瓦当，制法較原始似非出于鈞輪，外面都有繩紋。(图5)

錐形陶器：色微紅，圓錐体，大小不一，一般的有寸許高，出土很多。其用途尚不清楚，最

(下接44頁)



7. 陶　豆　　8. 陶　窑　具

侯馬地区东周、两汉、唐、元墓葬发掘簡报

山西省文管会侯馬工作站

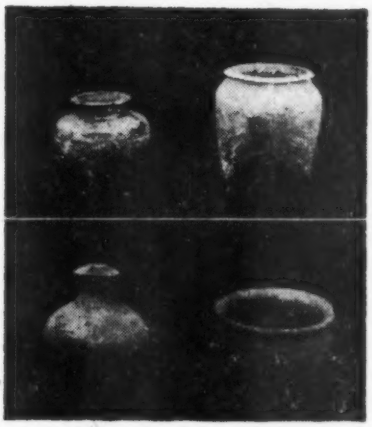
山西省文物管理委員会侯馬工作站自1956年末成立至1958年秋一年多的时間里，配合侯馬市基本建設工程中，在鉄路东西两側，共发掘清理了历代墓葬四十余座。因为过去大部分发掘材料沒有得到即时整理，現在随着庫房的清底工作，将这些材料簡要介紹如下。

一、春秋墓葬　共发掘八座，位于牛村南二里許，墓被压在丰富的春秋遺址下面，方向大都为正南北（仅有一座为东西），墓室为长方形土壙竪穴，塡土多經夯打，墓室一般較深大，长3.10、寬1.80、深7.30米，（58.H4.M3）墓室內有棺、槨，但都已腐朽不存。墓为单人仰身伸肢葬。

墓葬中有四座是成为两个一組而埋葬的，两墓排列很整齐，相隔約1米，墓室的形制大小深度以及出土遺物均极相近（如58.H4.M3、M4），这不是偶然的現象，而是二者有密切的关系。

从八座墓葬的出土遺物看，可分出早、中两个时期，早期以58.H4.M4为代表，出土有鬲、豆、罐各一件，石圭若干（石圭出土时均残碎），小形的玉佩一件。鬲的制做形制較小，矮足，腹部飾以細繩紋（图1）。豆为深腹有盖，周身飾暗紋（图4）。罐的形制較小，平底圓腹，直口平唇，周身飾暗紋（图1）。

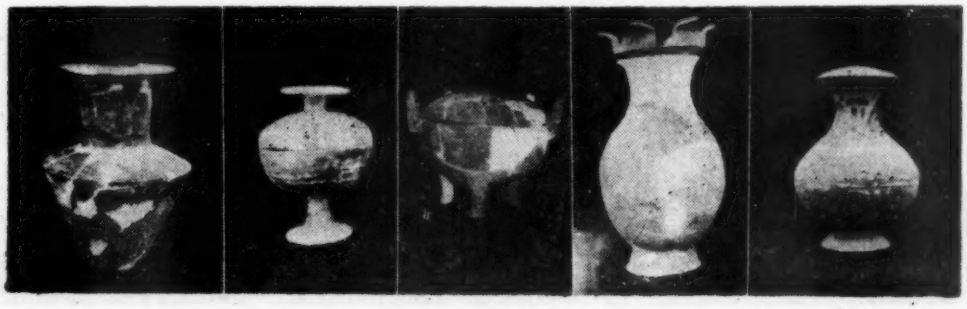
中期的以58.H4.M5为代表，出土陶器数量增多，計有鬲、豆各二件，壶一件，石圭数件。陶鬲一大一小，大的口大腹圓，腹部飾細繩紋。陶豆的形制与前者略同，只在盖上和把手上飾寬凹弦紋。陶壶的特点是小底，折肩，长頸，寬平唇，周身飾暗紋（图3）。



1. 58. H4. M4 陶罐、陶鬲（上）
2. 57. H6.M5 壶、釜陶（下）

二、战国墓　共发掘七座。从墓的形制和出土器物来看，可分为早晚两期，早期二座，在今牛村南二里許，以58.H4.M6为代表，墓室南北向，土壙竪穴，长3、寬3、深4.90米，木棺已腐朽，为单人仰身直肢葬。出土遺物計有陶器、石圭、骨簪和銅带鈎。陶器有鬲、鼎各一件，豆、壶各二件。鼎是附耳蹄足，盖有三个鈕飾（图5）。壶是圈足、圓腹，有盖，盖做蓮花瓣式样（图6）。

晚期四座，位于侯馬鎮南城墙脚下，墓东西向，有土壙竪穴和洞室两种形制，竪穴墓以57.H6.M5为代表，墓口大于墓底，四壁傾斜，槨的形式趋向簡化，只在生土二层台上横放木板，墓底用大块石片鋪底，木棺放在石片上面，为头向东单人屈肢



3. 58. H4. M5 陶壶　4. 58. H4.M4陶豆　5. 58. H4.M6 陶鼎　6. 58. H4. M6 陶壶　7. 57.H6.M1 彩陶壶

葬。值得注意的是57.H6 M4和M5二者相距約1米，排列也十分整齐，这种双双排列的葬法应是繼續了以前的习慣。出土器物陶器有盒一件，壶三件，釜一件，銅环、銅鏃各一个。壶的形制很小，平底，圓腹，細頸有盖；腹部有暗紋(图2)。釜为环底侈口，在腹部的繩紋上又附以斜方格网紋（图2）。

洞室墓有57.H6.M6一座，长方形寬大墓道，在一壁挖一洞室，人架及随葬器物均放置在洞室內，单人头向东屈肢葬，木棺已腐朽，随葬器物有陶罐、釜、鉄錐（？）各一件。陶罐为平底、圓腹、短頸、圓唇，腹部飾繩紋，繩紋上加弦紋，陶釜的形制与前者同，鉄錐（？）出土已残朽。

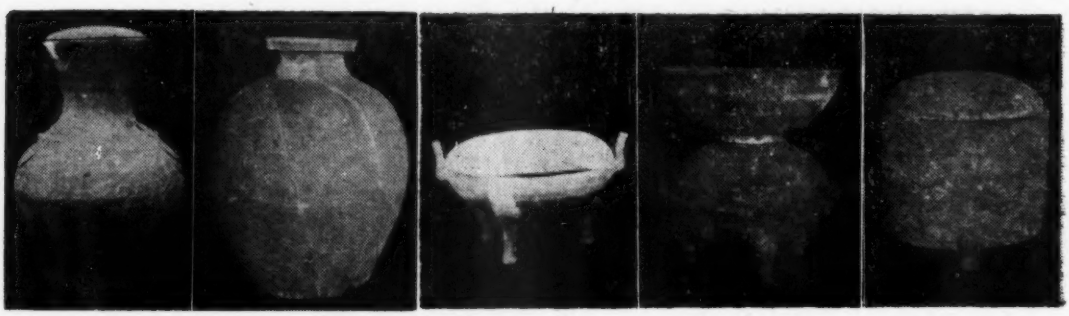
三、西汉墓　共清理二座，位于侯馬西新城南城墙下編号57.H6.M1、58.H6.M1，两墓形制相同，都是土坑竪穴洞室墓。竪穴墓道长2.3、寬1.6、深2.7米左右，土洞墓室长2.4、寬0.95、高0.9米左右。墓道較墓室几乎大了一倍。两墓都是东西向，单人仰身直肢葬，棺已腐朽，由遺痕可知棺的两头相等，长1.9、寬0.7米。随葬品大都是彩繪陶器，成套出土的有彩繪陶鼎、盒、壶各一件（图7、14)。此外57.H6.M1还出有彩繪卵形壶一件（图8)，环首鉄刀二件，銅带鈎一件。58.H6.M1出有繩紋灰陶罐、夹砂紅陶圜底釜、鉄带鈎各一件。

四、东汉墓　共清理七座，位于侯馬西新城南城墙下，編号58.H6.M2、3、4、6、7、8。墓葬的結构形制基本相同，皆为小型的竪穴洞室墓。从墓的方向和随葬品的种类不同看来，时代有早晚之别。东汉早期的墓有M2、3、6三座。M2向北，M3、6向东。墓道比較寬大，长約2.5、寬1.5、深3米左右，墓室較窄小，长2.40、寬0.9、高0.95米左右。墓室內置一骨架，仰身直肢葬，有棺遺痕，但結构不清。在棺的下面鋪有一层柴灰，随葬品一般的都有一个到三个灰陶罐，放置在洞室門口。陶罐有两种样式，一种是平底、深腹、短頸、小口繩紋陶罐；另一种是平底、圓腹，无頸，大口卷唇陶罐。此外M3出了一枚半两錢（含在死者口內)。M6出了五枚五銖錢。

8. 57.H6.M1彩陶壶

东汉晚期的有M4、7、8三座，方向皆正西，墓道較小，墓室狹长。墓道长2.4、寬0.8、深2.5米左右，墓室长3.5、寬0.75、高0.85米左右，墓室后端有棺的遺痕。骨架头向洞口，为单人仰身直肢葬。随葬品都是陶器，放在洞室門口，有附耳、蹄足、扁腹带盖陶鼎（图11)，及盒形陶鼎，平底圓腹細頸斂口带盖壶（图9)，平底圓腹細頸侈口壶，小口扁腹蹄足陶錡，浅腹陶甑（图12)，平底深腹短頸小口繩紋陶罐（图10)，平底圓腹无頸斂口陶罐以及陶盒、陶奩、陶灶、陶井、陶鷹等（图13、15)，陶器大都有彩繪，但出土时多已剝落，花紋有几何形、兽形、云形等图案，陶錡和陶甑出土时迭在一起，二者应为一体。

五、唐墓　共清理三座，位于侯馬以东的南西庄、东庄和秦村三村之間，編号57.H12.M2、M3、M4，这三座墓的結构形制基本相同，都是土洞墓室，斜坡阶梯形墓道。方向均东北西南向。墓道前寬后窄，底寬于口。墓室为长方形，M2、3是順室，一边与墓道同齐，一边寬于墓道，成刀把状，墓內順置两具骨架，未見棺痕。M2出土青瓷罐六件，喇叭形紅陶盆一件，带鈎一件，銅片和鉄片十二片，M3出土带耳陶罐一件，开元通宝錢四



9. 58.H6.M4彩繪陶壶　10. 58.H6.M7陶罐　11. 58.H6.M4陶鼎　12.彩繪陶錡、甑　13. 58.H6.M7陶奩

枚。M 4 为横室，墓室和墓道成丁字形，骨架很零乱，也沒有随葬品，可能是二次葬入的。

六、元墓　清理了一座，系小形砖室墓，平面正方形，八角迭涩攢尖頂，墓門向南，竪穴墓道，南北方向。墓室鋪丁字形砖，墓壁单砖平砌，墓室內东西两边都有零散的骨骸，未使用棺。随葬品有圓腹斂口黑瓷罐四件，雕花石器（装飾）一件，鉄灯一件，残銅器二件，买地券一块，上書有"大元……"字样。

通过以上墓葬的发掘，使我們了解到在侯馬地区春秋早期的墓葬为土壙竪穴墓，墓室較深，約在7米左右，一部分为两墓并排，合成一組（这当是合葬的雛形）。槨的結构較复杂，墓南北向，为仰身直肢葬，随葬品以陶器为主，計有鬲一，豆一。

春秋晚期的墓随葬陶器增多，計有鬲二、豆二、壶二，壶的特点是小底、折肩、长頸、寬平唇，陶器的紋飾以繩紋和暗紋为主。

战国早期土壙竪穴墓較春秋时代略浅，墓口稍大于墓底，槨趋于簡化，墓做南北向，葬式为仰身直肢，出土陶器有鬲一，鼎一，豆二，壶二，也見有匜、鉴等物，鼎、豆、壶多朱繪，鼎的特点是三足靠攏，壶为圈足圓腹有盖，盖做蓮花瓣式样，紋飾以繩紋、弦紋为主。

战国晚期还是以土壙竪穴墓为主，而也出現了洞室墓，墓东西向，葬式多为屈肢，出土陶器中釜是通見的器物，鼎、豆消失，豆以盒代之，此外尙有壶、罐等物。

14. 57. H6.M1 彩陶盒、鼎(上)
15. 58. H6. M7 陶鷹、井、灶(下)

西汉为大墓道（长方形土壙竪穴）小洞室，出土陶器成套的有鼎一，盒一，壶一，釜一，罐一，其中鼎、盒、壶均彩繪。

东汉为小墓道狹长墓室，随葬陶器增多，除鼎、盒、壶、罐以外尙出現了錡、甑、奩、井、灶、陶鷹等物。

（楊富斗　张守中整理）

表一　東周墓葬大小及元土器物登記表

註：1.長、寬、深單位米。
2.元土器物單位除注明者外均為个。

時代	墓號	方向(北偏東)	形制 竪穴	形制 洞室	墓室 長	墓室 寬	墓室 深	墓道 長	墓道 寬	墓道 深	葬具 棺	葬具 槨	人架 數目	人架 头向	人架 葬式	元土器物 陶器 鬲	陶器 鼎	陶器 豆	陶器 盒	陶器 壶	陶器 罐	陶器 匜	陶器 鉴	陶器 釜	石圭	玉佩	骨簪	銅器 帐勾	銅器 环	銅器 鏃	鉄鏟
春秋早	57·H5·M1	0°	1		3.1	1.7	6.4				1	1	1	北	直	1		1							1包						
	58·H4·M3	0°	1		3.1	1.8	7.3				1	1	1	北	直	1									1包	2					
	58·H4·M4	0°	1		3.1	1.8	7.3				1	1	1	北	直	1		1			1				1包	1					
春秋中	57·H4·M1	8°	1		2.1	1	2.4						1	北	直	1		1									1	1			
	58·H4·M1	0°	1		2.8	1.6	5.7				1	1	1	北	直	2		1									1				
	58·H4·M2	0°	1		3	1.8	6.3				1	1	1	北	屈	2		2		1											
	58·H4·M5	0°	1		2.9	1.9	6.8				1	1	1	北	直	2		2		1					1包						
	57·H4·M4	93°	1		3	1.9	6.5				1	1	1	東	直	1		2		2					1			1			
战国早	58·H4·M6	0°	1		3	2	4.9				1		1	北	直	1	1	2		2					1		1	2			
	57·H4·M2	7°	1		2.8	1.8	4.4				1		1	北	直	1	1	2		2		1	1				2	3			
战国晚	57·H6·M4	86°	1		2.8	1.4	5.4				1	1	1	東	屈					2				1				1	1		
	57·H6·M5	90°	1		2.2	1.2	1.1				1	1	1	東	屈				1	3				1					1	1	
	57·H6·M6	96°		1	2.1	0.8	1.1	3.5	2.8	4.3	1		1	東	屈						1			1							1
	57·H6·M7	94°	1		3.7	2.7	5.0				1	1	1	東	屈						1			1		1			1		

侯馬金代董氏墓介紹

山西省文管会侯馬工作站

1959年1月中旬，山西省文物管理委員会侯馬工作站，在配合基本建設工作中，发掘了两座金大安二年仿木构雕刻的砖室墓。这两座墓位于侯馬鎮西三里許，牛村古城南面。墓1保存很好，建筑部分完整如新，唯骨架葬具腐朽过甚。現該墓已搬回修复保管。墓2在多年前已被破坏，現残留部份也已采集保存。两墓的門額上都悬挂有买地券，記述买地的过程及一些迷信內容。这块墓地是泰和八年(公元1208年)从本村房亲董平家名下买来的，大安二年(公元1210年)十一月初一日安葬。墓主人姓董，河东南路絳州曲沃县麗祁乡南方村人，兄弟二人，兄董玘坚，弟董明，同营两墓，各瘗一塋。因为两块地券記載都很雷同，已不知何者为兄何者为弟。但墓1靠上为主塋，可能是董玘坚的墓；墓2居主塋的左下側，可能是董明的墓。

董玘坚、董明兄弟的家私，看来是不小的，他們的社会身份，从地券中看不清楚。

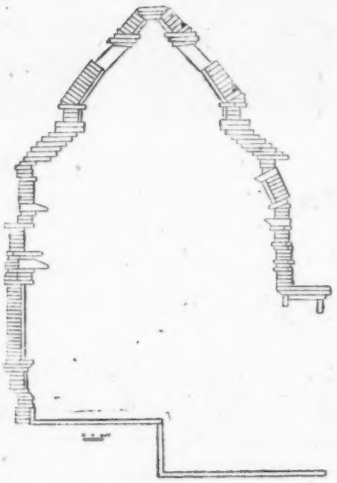
墓室結构及內部情况

(一) 墓室形状：两座墓形式一样。因墓2已在早年破坏，現举墓1为例說明。墓南向，墓室方形，四壁滿施雕刻。上部八角，頂为藻井；墓門在南壁正中，进門处是长形的小天井，其他部分都是棺床。墓道狹长，上下有梯形的台阶，門外用青条砖封閉。

墓口掩埋在1米厚的表土下，墓道长4.70米，寬約0.39米。墓門总高1.57米；下有0.45米的門洞，門寬0.43米，深0.59米。墓室南北长2.26米，东西寬2.08米，高4.2米。棺床高0.55米。(图1、2)

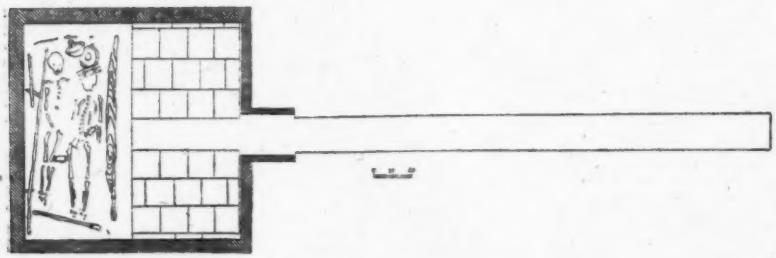
(二) 雕刻部署：室內布滿雕刻，內容丰富，有堂屋、大門、隔扇、屏风、几凳、花盆、人物故事、鳥兽花草、戏台、墓主人雕象、僕从等。实为一座宋、金时代的建筑模型。

墓門分上下两部(图21)，下部即与天井相通的空洞；上部是正式的門，在外观上形成門框高悬，門下有个空洞的样子。門框素面，底部外出作斜面凹槽，可插門檻，外面又有包框与土壁相接。两扇板門高75厘米，尙可自由开閉，門扇上各有一个六棱花形环飾和四路六瓣梅花釘，每路五枚。門戶敞启时正好閃入門洞两側的凹壁里，(图14) 洞下显得分外平齐紧凑。內側門框上滿刻串枝蓮，額作壼門式。左右有两个獅子，坐在六角形須弥座上。(图10) 門前刻作垂花門廊，廊子的两根小八角柱竪于室內須弥座上，倒悬两个垂蓮柱，下端有悬栱，中塡花板，刻着宝相、蓮生貴子等紋飾。上面是一大枋，垂蓮柱的上部各有一朵一斗三升的斗枋。栱眼壁塡刻小兒、卷草。斗栱上又托一枋，最上面是一排如意头的檐子 (图11)。門頂悬挂长形匾額，上書买地契券，墨迹尙清晰(图3)，在門廊左右各置一方几，几上放着一盆蓮花，梁上悬挂綉球悬魚。

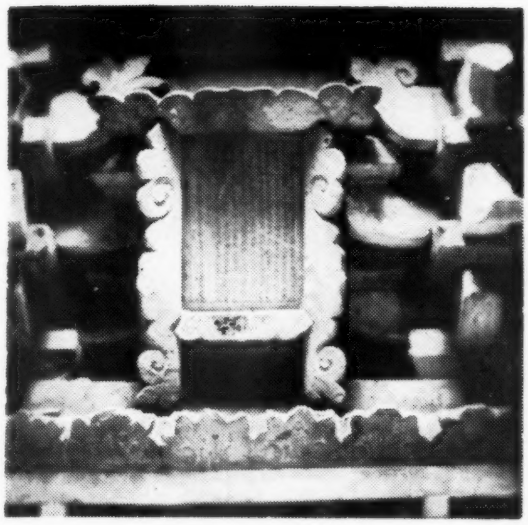


1. 董氏墓剖面图

北壁是墓室正面，也是雕刻內容的主部。雕成堂屋三間，四根高柱托着普拍枋。柱头各装一斗三升的斗栱一朵，大斗上有螞蚱头。明間的中間有补間鋪作一朵，并有三个琴面昂，左右者向外斜挑，栱眼壁是模制的牡丹花，上用砖作成屋檐，刻着檐椽、飞檐椽。上面粗刻阴阳瓦、滴水等。屋頂为高大的瓦条脊，两端朝外刻张口兽。明間是中堂，中間設一张大几，置牡丹花一丛，樑上悬着貴子、綉球、双魚。在大几的左右雕墓主人夫妇象，坐几凳上，左边是男主人，长鬚戴巾，著长袍，手执念珠一串；右边是女主人，挽髻，着衣裙，左手捧經卷(图4)。东西两次間各置一个大形屏风。东次間的屏



2. 董氏墓平面图



3. 买　地　券

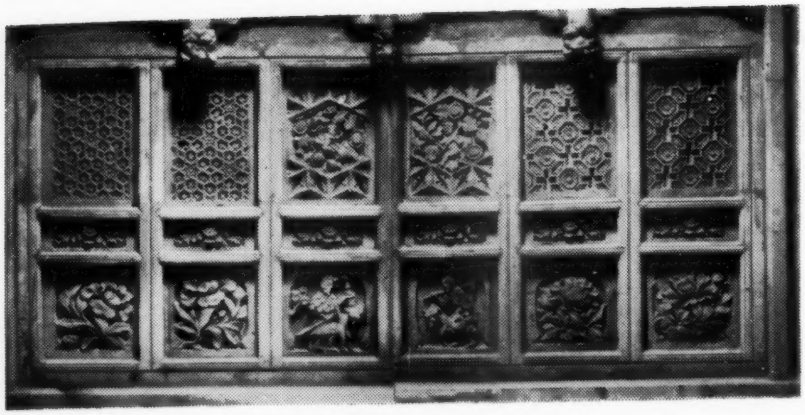
4. 北壁中間墓主人雕象

5. 北壁东边屏风

6. 北壁西边屏风

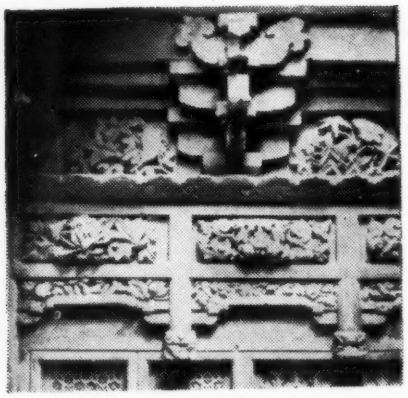
7. 侍童（东北角倚柱上）

8. 侍女（西北倚柱上）



9. 东 壁 隔 扇

10. 墓門左側的獅子及雕花

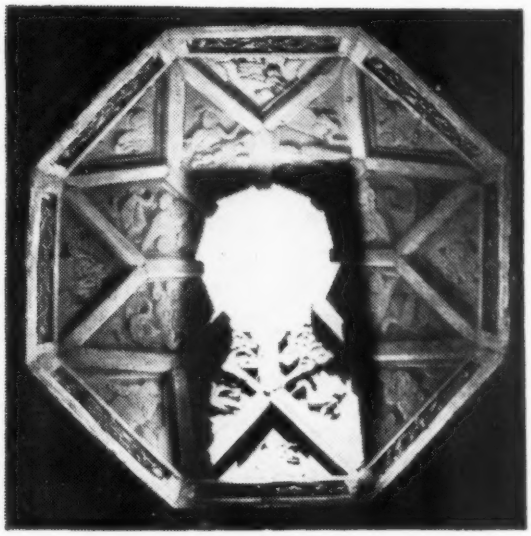


11. 斗拱及拱眼壁雕花

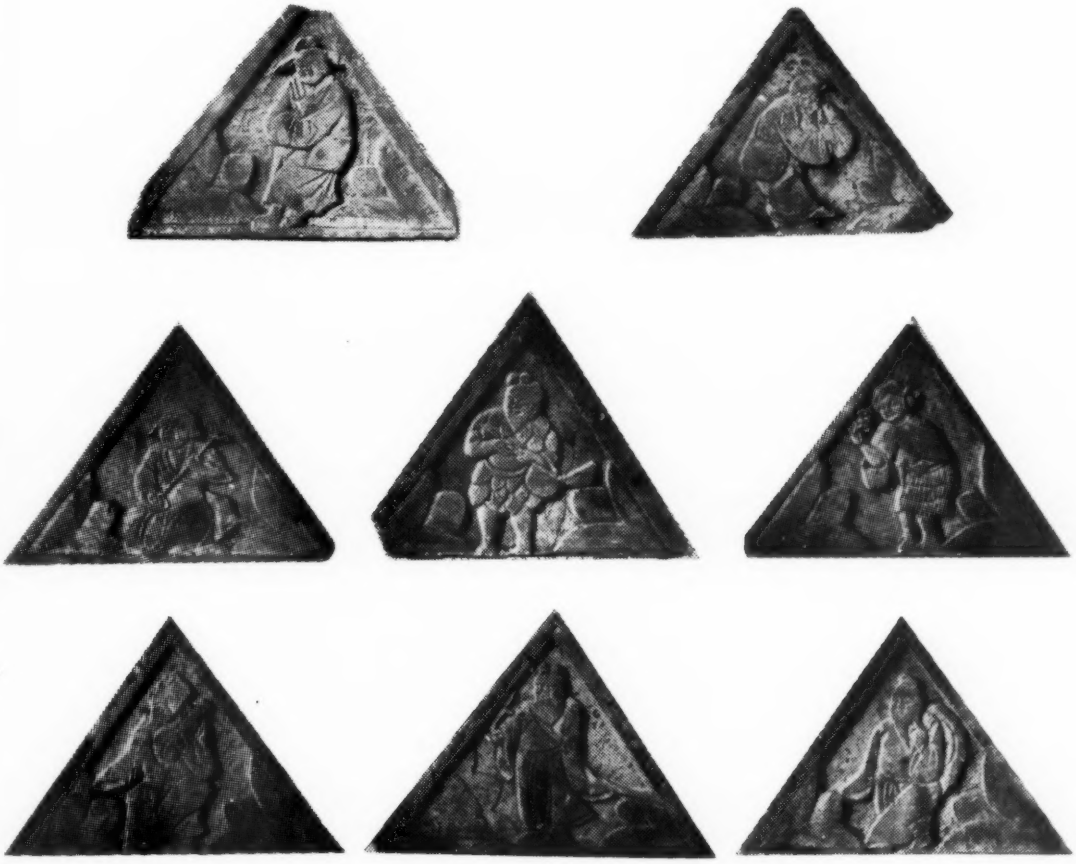
12. 八角藻井之仙鶴

13. 北壁的戏台

14. 墓 門 內 側



15. 八 角 藻 井



16. 八 角 藻 井 上 的 八 仙 人

17. 墓門东边的屏风（2号墓）

18. 墓門西边的屏风（2号墓）

19. 須弥座的飞天及株儒人（2号墓）

20. 墓門內观（2号墓）

21. 墓　　門

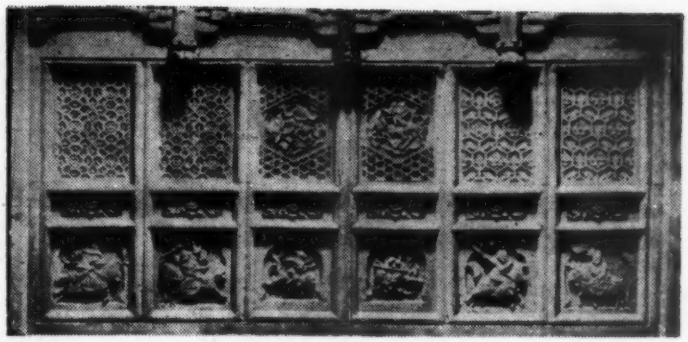
22. 獅子（2号墓）

23. 獅子（2号墓）

上刻一孔雀立于牡丹丛中太湖石上（图5）；西次間屏心分成七格。各塡刻荷花、芙蓉、石榴等（图6）。

墓室东壁刻六幅隔扇，窗櫺部份有精美图案，相邻的两扇是一个形式。障水板作壹門形，中間的两扇为神农采藥的故事。两边四扇刻着木槿、山查。隔扇上为廊檐，与南壁門廊一样。（图9）

西壁布置与东壁相同，隔扇障水板上，滿刻人物故事，中間两扇刻两个戎衣小兒，各騎獅虎相斗，（图24）。其余四扇刻划将士战騎。



24.西壁隔扇

墓室北壁与东西壁轉角处，雕侍童侍女象。侍童在东北角，梳髻，著长袍，叉手侍立，左臂上搭着一条长巾。（图7）侍女在西北角，双髻下垂，篩錦带，著衣裙，手捧菱花鏡。（图8）

四壁下部是精美的須弥座，通高0.64米，下有圭脚、地栿，地栿上刻着小兒、卷草装飾，再上是束腰。棺床高0.55米，在天井的两面做出床板、床腿、栏板、牙子，床面滿用方砖平鋪。

在須弥座的四角上，各有一根八角柱，柱头上托普拍枋，每一柱上有一朵轉角鋪作，每面有补間鋪作两朵。斗栱都是单抄单昂五鋪作，上面是云形令栱，琴面昂平行伸出，栱眼壁彫刻玲瓏的花鳥。从此向上，用青砖十一层叠涩作出一个八角頂，再向上又作出藻井（图15）。藻井第一层是彫花勾栏板；第二层是在三角形界框中刻八仙人物（图16）；第三层是在菱形界框中刻云鶴（图12）。藻井上又叠涩数层，并用八角砖合頂。

在北壁堂屋檐上，砌出一座舞台模型，台上有五个人正在表演。这座舞台正面总寬77、台面寬65厘米，进深18.5厘米，台基高1.2厘米，全高101厘米，檐寬90厘米，出檐10厘米。它的砌法是在堂屋的檐上，竪两个八角矮柱，柱上托平座，也就是舞台面，台沿篩以下垂的如意头連珠牙子。台面上竪两根八角柱，上托普拍枋，有一斗三升的斗栱三朵，补間鋪作的大斗上还伸出一个昂嘴。栱眼壁刻小兒戏蓮花，上接椽檐枋，屋檐两角上翘，刻檐椽、滴水。正面歇山頂，有搏风悬魚，正脊与垂脊下端刻张口兽。五个演員是用青砖彫成的，前面并施彩色，刀法精練，神态逼眞。（图13）五个人在台上排列成一行，中間一人穿圓領紅色大袍，戴紗帽，着黑靴，双手持笏。面部丰滿，似中年显貴模样。右边一人，梳髻戴云形黑花冠，紅衣白褲，右手拿一把黃色紈扇，揚于左肩，屈膝作舞蹈状。最右面是一个小丑，披虎紋黃色短袍，黑边子，左臂袒着，胸部刺有云紋，鬚髮蒼蒼，戴紅帽，白眼圈，眼上由上向下画一道黑，右手的大拇指和食指含在嘴里呼哨，两腮鼓得圓圓的，左手拿着一个棒槌。站在左边的第一人，个子高大，穿青色衣，下襟的一角纏在腰里，戴黑幞头。最左的一人是个唱净的角色，个子粗壮低矮，穿黃衣，敞襟伸臂，右手拿着一个象卷子的东西，胸臂上滿刺花紋，头戴黑帽，脸上画着蝴蝶脸譜，显出糾糾武夫的气概。

25.董氏墓复原后外景

（三）施工設計：从整体結构看来，在建造以前是有周密計划的。象斗栱、栏板、隔扇、柱子、門扇、門框等所用的特形砖，都是按規格預制，建筑时一对合就成，而且非常准确，絕无拼揍綴补的現象。除叠涩部份外，所有的砖都經細致加工，不論有彫刻的或是素面的，砖的朝外部份大，朝里部分小，这样砌起来外面可不露泥巴，里边多吃泥，粘合的很坚实。墓道非常窄狭，側过身子才能上下，这样的墓道，既可方便建墓时的上下工作，又可少取土方，晋南一带宋、金、元墓多是这样的墓道。

葬式及遺物

在北壁下的棺床上，放着两具骨骸，朽腐得很厉害。头东向，伸直仰臥在一张木質矮床上，随葬物都放在头前，床后及左右有小栏杆的痕迹，无棺槨。

随葬器物：有白瓷碗两个，印花白瓷盘一个，印花青瓷盘一个，小白瓷碗一个，小黑瓷碟一个，竹筷子一双，木梳一个，木質髮簪一支，纏綫的木樾一件，从軸孔的磨痕上看，这件还是实用器物。另外在一个碗里放有一些谷子。

发掘者　暢文斋　楊富斗　张守中

执笔者　暢文斋

侯馬的一座带壁画宋墓

万 新 民

山西省文物管理委員会侯馬工作站，于1959年1月24日，在侯馬鎮以西清理了一座宋代砖室墓，清理的概况簡介于下：

一 墓室

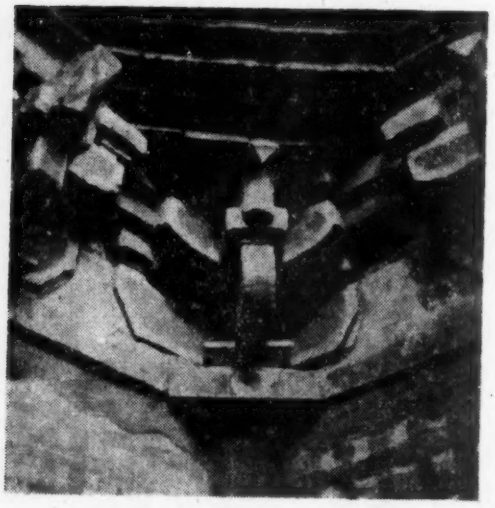
平面呈正方形，东西寬2.1米，南北长2.25米。四壁有彩繪的壁画。方向正南北。

二 結构

用泥質灌浆和长方砖砌成。計有四鋪作的斗栱十二朵，并着彩繪。墓室四角各有一小八角砖柱，砌于墙角內（图1）。墓室四壁高1.41米。墓頂呈八角鑽尖式。平面是用大方砖和长砖砌成的棺床，高0.25米。墓門框的頂部內面是三角形的，外面是方形的。門扇紧附貼在門框內甬道的两旁，并雕刻有門釘和鋪首銜环。

三 葬式

共有六具骨架。有四具头向北，仰面直身；另二具头向南，其骨骼是經火烧过的，在骨骼下面，鋪有一层木板，現已腐朽。六具骨架全是再次迁葬。随葬品計有黑釉粗瓷灯碗一个，高3.2厘米，口径0.9厘米（图2）。



1. 墓室斗栱

2. 瓷灯碗

四 壁画

壁画系用黑、白、灰、紅、蓝、褐等六种顏色繪成。北壁画年約五十余岁的主人夫妇象坐在椅子上。男主人居左，身边站立一男侍童。女主人居右，身边站立一侍女。中間画着一张桌子，桌子上画着一本書。其上画着一副山水画，画中画着一船夫，作乘船搖橹状（图3）。

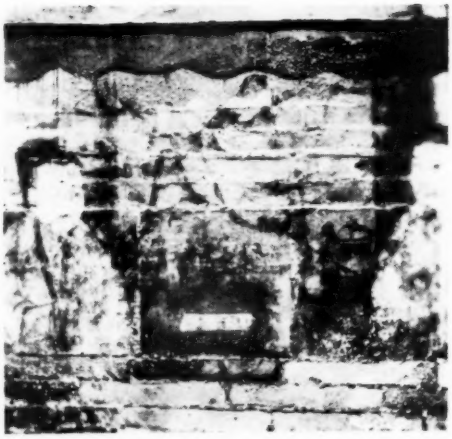
东壁画着四个男象。其中二人作演唱状（图4）；一人双手执笛作伴奏之状；另一人手持拍板作搖打状（图6）。

西壁画着三个男象。其中有一人，手执一扁圓形手鼓，作敲打之状（图5）；另二人作演唱状。

南壁画着两个男象，一人手执力士灯台（图7）；另一人手执一蓮花灯台（图8）。

东西两壁的人物象，皆是奏乐演唱者。从服飾方面来看，北壁与东西两壁的人物所穿的服飾，是有所不同的。北壁人物的服飾是长袍衣，而东西两壁人物的服飾則是短衣长褲。

历年来在侯馬地区的考古发掘中，象这种带壁画的宋墓还是第一次发現。通过这一宋墓的发掘，給我国的历史科学研究工作提供了新的資料，如北壁的山水画，对于宋代的繪画研究；东西两壁的奏乐演唱人物象，对于戏剧研究来說，都是十分珍貴的新資料。



3

4

5

6

7

8

观台窑址出土的瓷器

1. 划花白瓷盘

2. 黑花白瓷罐

3. 剔花罐(左)划花六嘴罐(右)

4. 小孩玩具

5. 方形双耳花瓶

6. 狮子莲花灯

观台窑址发掘报告

河北省文化局文物工作队

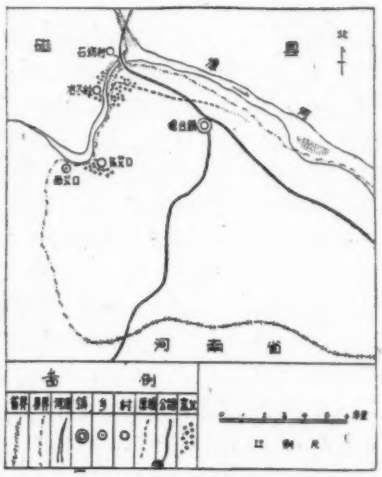
一、观台是邯郸市峰峰矿区的一个鎮，在峰峰西南55里，西北两面均靠漳河，南面丘陵起伏，东面是一片滩地。不但环境幽美，而且自然資源也很丰富，有煤，有耐火土和瓷土，相距40里的河南省屬安阳水野村盛产釉子土。这一切給发展瓷器工业提供了雄厚的原料，所以，从宋到元，这里一直是最大的窑場之一。(图7)

1957年冬，因邯郸市修渠，渠身通过部分遺址，我們配合这一工程，进行了清理，从1957年年底到1958年4月，先后发掘100平方米，发現瓷窑址两座，石灰窑址一座，炼焦爐址三座。出土瓷器較完整的有552件，陶器7件，石器2件，鉄器10件，骨器2件，料器3件，銅錢71枚。收集了零散瓷器較完整的2084件，其他还有陶、鉄、骨器等多件。

二、因为工程紧急，未能作更多的发掘，仅在渠身掘了八条探沟。虽然这几条探沟不在一处，但包含的遺物基本相同，都是以白釉瓷器为主。土层厚度，3—5米不等。从土質变化及器物差异可分为7层。仅以第7探沟为例，分述于下：

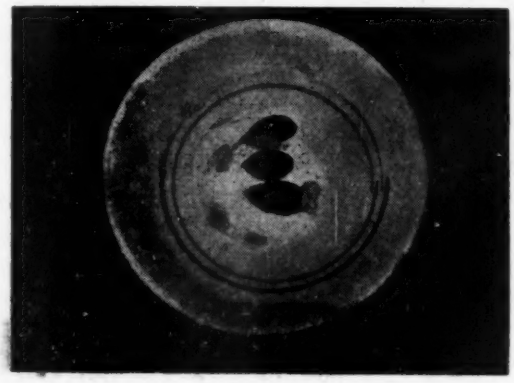
第7探沟是八条当中最西边的一条，西距漳河岸断崖約50米，寬长为2×5米，深5米左右。表土厚1.9米，表土以下为第一层。

第一层，土色灰黃，土質松軟，厚0.2—0.9米。出土的器物，質料粗劣，形体笨重。瓷器中以白釉器为主，有碗、碟、盘等。其中以口沿外撇、深腹、高圈足的大碗为最多。这种碗的里面，多有两道黑色或赭色的弦紋，碗底多有馬、王、吳、刘、元、中等不同的字記，其中写馬字的最多，王字次之。王字又有两种写法，一种是草書，一种是三个大点，中貫一細竪(图8)。黑釉器，色暗，多有銀色或酱色斑点。器形以瓮、罐、盆、壶等居多，只有少量碗。在这一层还出了一黑一白的两个高装瓶，小口，圓肩，平底，肩部有剔釉"內府"两字，胎質細膩，釉色溫潤，可能是为宫廷烧制之物(图11)。其他还发現了几片青花、均瓷残片和与第3层相扰的划花瓷片，并且还有少量陶盆残片。



7. 观台鎮附近古窑址分布图

类似带字的碗片，在遺址表面及其附近非常多，可以随手拣到。可是均瓷片及青花瓷片，从



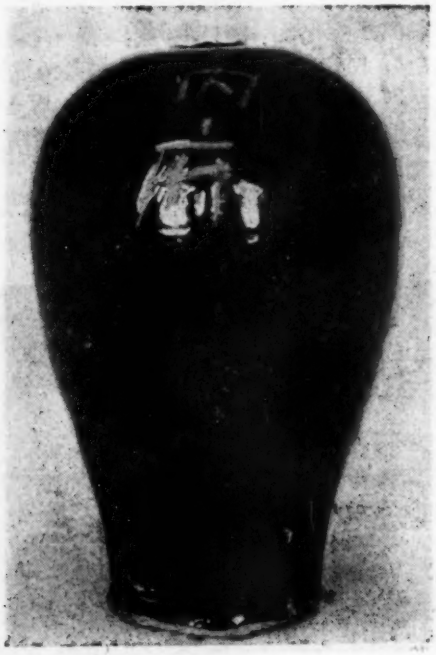
8. 白瓷碗

9. 开片白瓷碗

胎、釉等方面比較，决非本地产品，只不过是同时期用过这种东西罢了。

第二层，是煤碴土，厚 0.15—0.95 米，出土物和第一层基本相同。白釉器物中除带三大点的王字碗不見以外，其它有字記和弦紋的碗，比第一层增多了。黑釉和酱色釉的大碗极少，小碗和小盘之类最多。

第三层，是矸子土(瓷土)，厚 0.05—0.55 米。出土的瓷器与第二层有显著区别。这层的白釉器的特点是：造型秀丽，胎質輕薄，釉色发青，器形有碗、盆、罐、盘、碟、托盞、酒盅、枕头等。花紋最多的是划花，多在碗、盘、碟的里部，布局严密，題材多是花草(图 1)。枕头、小瓷人、罐的外部，多繪笔道很粗的黑花，这一种花紋，不似划花的瓷器那样規整，而是在器物的某一部分，疏疏几笔，勾画出一个树叶，或一个花朵，笔道流暢，惜为数不多(图 2)。还有一种黄、綠釉瓷器，器形有方形双耳花瓶(图 5)、兽面銜环圓花瓶、小瓷人、獅子蓮花灯(图 6)、三足爐，托盞、暗花小碗等。这些黄、綠釉器多是模制，花紋凸起。还发現不少未經挂釉的花瓶、三足爐，而且还发現不少陶模。可見这种器物的做法是先烧胎，后上釉，分两步做的。黄、綠釉器物，火候較低，釉子容易脫落。黑釉瓷器和上两层相比，也有显著区别，釉色溫潤，沒有斑点，器形多是小盘、小碗、小孩玩具等。在



11. 黑釉高装瓶

10. 窑具（土垫、匣鉢）

这一层里发現了一枚“正隆通宝”錢，对解决这一层的时代問題有很大帮助。

第四层，灰土，厚 0.15—0.25 米。出土瓷器虽然还是大碗、小碗、浅腹碗、盘子、碟子、托盞、瓶、壶、盆，但与第三层也有些不同：1. 釉色很大一部都是正白色；2. 碗口絕大部分是直的；3. 仅发現了几片划花瓷片。尤其值得注意的是，这一层虽然出了許多貨币，但金代錢币一枚未見，甚至連南宋的也沒有，而是北宋的“祥符元宝”、“嘉祐通宝”、“景祐通宝”、“熙宁通宝”、“元丰通宝”、“紹圣元宝”及宋以前的“唐国通宝”“开元通宝”“乾元通宝”。这些北宋錢中，最晚的是宋哲宗时的，徽、欽二宗的沒有。由此可見，这一层和第三层不是一个时代的。

第五层，灰黄土，厚0.15—0.70米。器形有碗、盘、碟子、酒盅、缸、注壶、托盞、胭脂盒、紅花划紋枕头、小孩玩具等(图 4)。以白色釉瓷为主。这一层的特点主要是：碗底特大，胎子很厚，釉子更白，碗腹較浅；几乎有半数以上白釉器物都开片(图 9)。黑釉瓷器有碗、高足碗、扣盒、缸等。

这一层出土的貨币有：“宋元通宝”、“太平通宝”、“至道元宝”、“祥符元宝”、“天禧通宝”、“咸平元宝”、“嘉祐通宝”、“景祐元宝”、“天圣元宝”、“皇祐通宝”、“治平通宝”、“熙宁元宝”，其他还有“周元通宝”、“开元通宝”、“大泉五十”、“大泉五百”、“五行大布”，同样，还是沒有北宋以后的貨币。

第六层，是紅灰土，厚 0.1—0.9 米。有不少一部分白釉瓷器的釉呈灰暗色，黑、白釉瓷器的比重，与上几层相比，黑釉器略多，并且有剔花出現，如此层出土的剔花罐（黑釉瓷器上好釉以后，又把部分釉剔掉，成各种花紋，例如纏枝牡丹等，有的在花紋等上填白釉)(图 3 左)。这一层的划花，不但白釉器上有，黑釉器上也有，是单綫条的，笔道規整，画面拘謹，題材有人物、花木，如六嘴划花罐

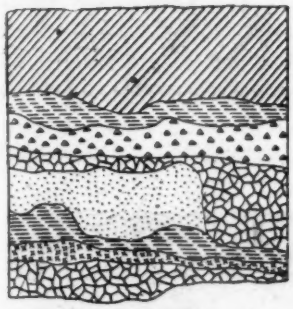


表　层　　碴子土
灰黄土　　灰　土
煤碴土　　红灰土

12. 观台窑7号探沟南断面

(图3右)，并且在花紋的空白处，多半又画了許多小圈圈。这一层的另一个特点是：某些白瓷碗口，有刻出蓮花瓣形的。

黑釉器，有純黑的、酱色的、茶綠色的几种。

出土的貨币有："淳化通宝"、"祥符元宝"、"咸平元宝"、"嘉祐通宝"、"元丰通宝"以及"开元通宝"。最晚的是宋神宗时代的貨币。

第七层，是矸子土，厚0.15—0.8米，虽然土色有了区别，但出土器物和第六层的完全一样。

由上所述，这些层的器物有相同之处。相同的是各层都出碗、盘等器物（只第3层稍异），而且皆是以白釉瓷器为主，胎子都是浅灰色的；不同的是，器物口沿的撇直、底的大小和高低、胎子的厚薄、釉子顏色的深浅、花紋的变化、有无字記等。前者足以說明，进行生产在同一个地方，用相同的原料，技术又是一脉相传的；后者說明，层次的上下，可能是时代的早晚，每个时代的社会經济状况不同、社会风尙的不同。

根据这七层所出的器物、貨币，互相比較，我們初步認为，一、二两层相当于元代，三层是金代，四层是北宋或宋金之际，其余三层全是北宋的。从貨币上看，六、七两层的相对年代，最早不会超过宋神宗元丰之間。

三、在这里发現的两座瓷窑，虽然残破，但也有举例說明的必要。

五号窑，仅存东、南两面的窑壁及窑底残痕，但还可以看出窑的平面为长方形。窑壁是用30×20×4厘米的耐火砖砌成的，壁厚40厘米。窑門在南略偏东，寬1.7米。窑內出直口划花厚唇碟（?）等，是屬于第3层的遺物，所以这座窑可能是金代的。

六号窑，在漳河岸，是一座就地挖成的土窑。窑的前半部（西部）被毁，仅存痕迹，后壁有三个竪形烟囱，北壁被第一层打破。原平面为长方形，寬2.9、残长1.5、残高0.75米。窑內有深腹"王"字碗与一、二层遺物相同，可能屬于元代。

四、窑具还沒有經过系統的整理和研究。其中有陶拍、陶模、磕餅、土垫、匣鉢（图10）等，与現在彭城的烧瓷工具基本相同，作法可能与現在的区别不大。

五、宋代的造瓷工艺，无論技术水平，或生产規模，都达到空前的規模，当代的許多名窑，特别是白釉瓷窑，多数分布在河北省境內。而观台瓷窑址所出土的遺物，則是有着民間的色彩，除极少数可能是供給宫廷使用的以外，絕大部分是广大人民群众的实用物品。瓷器工艺，是整个手工业的一部分，因而研究观台瓷窑，对于当时的社会經济的了解，有着一定作用。

由于这一次发掘，时間仓促，未能对这遺址作进一步探索。在发掘期間，我們还到观台西南五里的东艾口村和观台对岸的冶子村作过初步調查。这两处都有窑址，其上下层次与观台相同，器物也沒有什么区别，可見与观台同时代的窑址，在这里还有不少。

发掘整理者　刘来成　罗　平
　　倪仲玉　柴俊林

湖北召开辛亥老人座談会

湖北省政协、湖北省文化局为积极帮助中国革命博物館和湖北省博物館搞好辛亥革命部分的历史陈列，特于4月10日联合召开了辛亥老人座談会，座談辛亥革命的史实和搜集这方面的革命文物資料。

到会的三十七位辛亥老人紛紛表示要全力支持。有許多老人当場就捐献了他們精心保存四十多年的辛亥起义紀念物、文献和实物。不少老人在会上对辛亥革命历史提供了許多新的补充材料。

为了更广泛深入地做好辛亥革命文物資料的搜集工作，会上还推选出邹蕊蘅、李伯眞等十位老人組成一个文物征集联絡組，专門負責这方面的工作。

（刘长蓀）

福建省最近发現的古代窑址

同安宋代窑址

1958年3月福建同安汀溪水庫渠道工程許坑段发現窑址。窑址被挖开20米长、1.6米深，福建省文管会聞訊后进行了調查，由于清理时間赶不上渠道工程的进行，渠道工程改变了路綫，所以沒有对窑址进行更多的清理，只探掘了一部分并采集了部分遺物。另外，文管会又在新民乡調查了窑址一处。現将这二处窑址情况簡介于后。

一 許坑窑

許坑窑址屬同安县汀溪乡許坑村章厝山，离城8.5公里，窑山高約20米左右，是周围較低的一个山丘。从窑址所在山的形势看，山的中央有一条不很明显的沟痕，从山頂直到山底，沟痕底寬达5米，瓷片匣鉢的堆积分布于沟的周围。从东向已开掘的渠道剖面看，堆积厚达0.6—2米，分布的面积寬21、长37米以上。西向因探掘发現窑砖而中止，不能全知其堆积程度，从已探掘处看，厚0.4—3米，其分布面积寬17、长47米以上。由遺物的分布可以知道当时烧窑規模很大。

从地表和渠道中掘出来的遺物看，有器里青綠及灰黃色釉划花瓷，花紋有卷草、篦綫、篦点紋；器外有放射状直綫划紋，还有浅灰釉瓷和浅灰玻璃釉瓷，也有釉里迸裂灰白瓷和白色亮光瓷等。器形以碗为主，此外还有豆状小足杯、匣鉢、渣餅、器模等。現叙述如下：

1. 杯：灰青釉残杯二件。造型小巧精致，高4.5—4.8，口径6.5—7.5，足径3—3.5，器壁厚0.3—0.6厘米。口沿稍向內收，由口沿往圈足漸縮，圈足內凹似漏斗状。除圈足內凹部分露胎外，余均施灰青釉，釉里显出小迸紋。胎骨灰白。（图1上）

2. 豆形器：器形有二种。第一种只撿得一件，残高約6、口径7.6、底径4.7、器壁厚0.2—0.4厘米。該器短足平底，除器內与底露胎外，余均施灰白釉，釉里有小迸紋，胎骨灰白。第二种撿得二件，高足縮腰，足为复盆状，且深凹2—3厘米，残高約13，口径12，足径9，器壁厚0.3—0.6厘米。胎骨同前。（图1下）

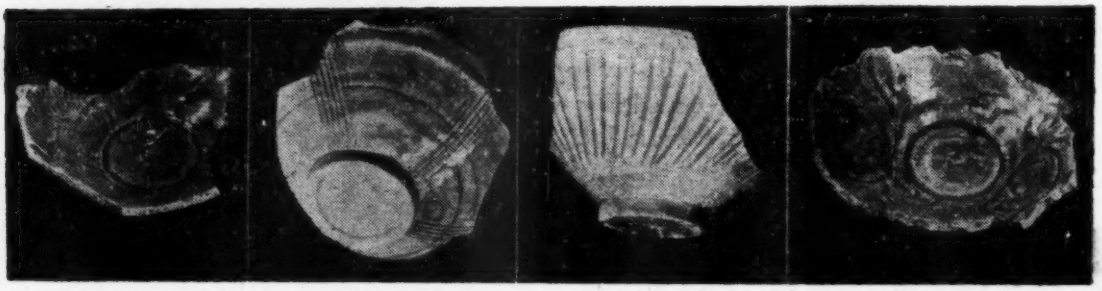
1. 青瓷杯（上）、豆形器（下）

3. 壶形器：只撿得二块残壶的頸部，长5—9厘米，胎灰白，內外均施浅灰釉，釉里均开小迸紋且透明光亮。此外，还有二块壶肩带腹的残片，質地与紋飾同壶頸，但器里露胎。可見壶里只是頸部內外施釉。

4. 碟：只撿到一件带渣餅的碟片，高3.5、口径約12、底径4厘米，胎骨灰白，除圈足露胎外，余均施灰白釉，不发亮。器外素面，器里却划卷草和篦状紋。另一片質地与釉色同前，一面釉里划卷草篦状紋，一面釉上划曲綫花瓣加篦浅紋。

5. 碗：此类器形在窑址中最多，現按釉色不同分述如下：

（1）青綠釉碗：数量約占窑址出土物之半，形状有大小，敞口小圈足底，口沿稍向內收，高7—8，口径約16—18，足径5—6厘米，胎骨灰白，釉水厚薄不均，但表面相当潤澤。碗的凹足挖得浅，器形朴实，碗外有素面的，釉水施至近圈足处止；有的釉水似泪痕流至腹或圈足而凝聚，也有在胎骨上划作放射綫紋，有的划几組直綫紋。碗里底部稍凹，釉水聚集，有的碗里外均有开片紋。（图5、6、7）



5. 青綠釉碗片　6. 青綠釉碗片　7. 青綠釉碗片　8. 灰黃釉碗片

（2）灰黄釉碗：形制、风格、質地与里外紋飾同青綠釉碗。（图8）

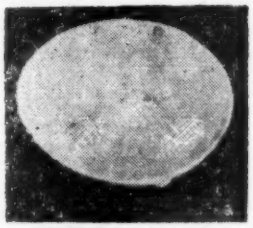
（3）浅灰釉碗：有两个完整的烧成的废品，高7，口径17，底径7厘米；另一高4.5，口径12.5，底径5.5厘米，敞口，口沿較厚，有一道一厘米寬的唇（小碗唇較小），唇下有二道似乎指抹痕。除近碗底及底部圈足露胎外，余均施浅灰釉，多数釉水凝聚于腹或近圈足处，器之里外均素面，釉面相当潤澤（小碗釉面不发亮），胎骨灰白，圈足很浅。（图9）

（4）浅灰玻璃釉碗：从残半碗形看，制作較其他釉碗精美，其形制、質地等，大致同浅灰釉碗，只碗里外釉里均有迸紋，釉面瑩澤。

（5）白釉碗：有二块残片，里外均素面，胎白，其形制作风同浅灰釉碗。还撿到一块白玻璃碗的碗底，底内釉里迸紋，底外露胎，胎骨白色，洁白美观。

（6）灰青釉碗：有三件完整的烧成的废品，高6、口径5.7、底径6厘米。形有大小，其形制与質地同浅灰釉碗，其紋飾制法与浅灰釉碗及浅灰玻璃釉碗同。

（7）灰蓝釉碗：只撿到四块残碗片，碗形为敞口小底，高6.5、口径約16、底径6.5厘米，其形制、質地、施釉等同灰玻璃釉碗，唯器里外有小开片。



9. 浅灰釉碗

此外，还有不少成迭的带碗的匣鉢废品。

6. 窑具：有碗、盘的匣鉢模型、渣餅等。

（1）碗形匣鉢：这类匣鉢最多，撿到的二件高8—9、口径16—20、器壁厚0.8—1厘米。（图10）

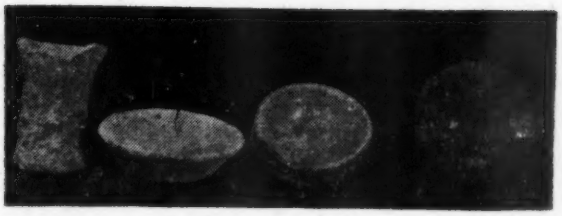
2. 盘形匣鉢：只撿到一件，高5、口径20、平底13.5厘米。（图10）

3. 土垫：数量不少，有大有小，拾到的直径3.5—7、厚0.8—1.5厘米不等，質灰黄。（图10右）

二 新民乡窑址

新民乡窑址共有四处，分布于大墩、桥头、寨仔内、山坪，距同安城只有5公里。窑址之間相距不过百米，四周为水旱田所环抱，窑址之东約距50—100米是同安至厦門公路，其中桥头窑址在解放前修建同厦公路被破坏。寨

11. 新民乡山坪、寨仔内、桥头窑采集的窑具



10. 許坑窑窑具

仔内窑址正中被挖了沟。山坪窑因逐年耕种而被削去了一些，現窑上仍种有龙舌兰。大墩窑址保存較完整，从大墩窑靠溪的一面，可以看見窑砖横鋪直砌着。这个丘是旱田中突起的一个土墩，长39米，寬18米，应該是窑的范围，窑頂上現种蔬菜。

采集遺物：有碟、碗、杯等。釉色有灰黄、灰青、浅灰、灰蓝和素胎无釉等类，各窑产品基本相同，現綜述于下。

一、碟：

1. 灰青和灰黄釉碟：器里外均施灰黄或灰青釉，釉里显出細小迸紋。碟唇向外卷，底有泥丁，少者五、六个，多則十几个不等。器外有素面无紋和带細小迸紋的，釉只施至近圈足处，底部凹足挖得很浅，胎骨灰色，还有素胎无釉的，其形制大小与質地同前。这类瓷質較差，且釉面剝落。

12. 新民乡窑址内窑具上文字

2. 浅灰釉碟：口沿起直唇，唇向内稍卷，高2.5，口径約12，底径5厘米。形制、質地、紋飾同前，但底部凹足較前挖得深些，除圈足内凹露胎外，余均施釉。这类瓷碟質較前佳，且釉面不剝落。

3. 灰蓝蓮花瓣形碟：二块残片，高3.5、口径約12，底圈足直径7厘米。形制大小、質地、紋飾同前，釉作灰蓝。

二、碗：大小不一，唇外卷，里外均施釉，釉色、紋飾、質地和碗底泥丁的制法同碟，高4.3—6.5，口径13—20，底圈足直径5—9厘米。碗底凹足挖得較碟深些。胎均灰色，其瓷質好坏不一，也有素胎无釉的。

三、杯形器：口径約8、底足直径4.5厘米。除圈足内凹露胎外，余均施灰青釉，器里釉里有小迸紋，素面，釉里透明瑩亮，胎灰白，底部凹足深挖至0.8厘米，也有素胎无釉的。

四、窑具：只撿到一种筒状平底的，器身刻有"李""公""吳"等字。（图11、12）

* * *

关于窑址的年代問題，同安县志沒有許坑窑的記載，因此只能从遺物的形制作风来探討。从遺物的制作技术看，还不够成熟。許多匣鉢与碗成迭粘結。从形制与作风

看，与光澤茅店窑（注1）、同安汀溪窑（注2）、福清东門窑（注3）的遺物基本相似，都是宋代作风。至于新民乡窑址，虽然沒有文字記載，但遺物与光澤茅店窑有共同处，也可能与該窑同一时代。

关于窑址規模与产品的出路問題，从地理条件看，山上和周围山头都出产瓷土，水源則窑前就是西源溪。从許坑窑規模之大及距許坑窑一公里左右的汀溪窑址有四处，距同安城5公里的新民乡也有四处之多来看，产品可能不只銷同安或沿海一带，同时当时同安县水位和今天是不一样的，同安西安桥附近河旁，現在河床边仍有1904年前后的"同安官渡六渡火輪界止"等碑石，可見五十多年前輪船可以来往同安（据說是由渡船載至港口），就是現在的同安港距城不过5公里左右，距廈門港37公里，距泉州港不过65公里，由此推測，同安瓷器的外銷是很有可能性的。

（黃汉杰）

注1　1958年文物参考資料第2期"光澤茅店宋代瓷窑址"。

注2　1958年文物参考資料第2期"同安古瓷窑調查記"。

注3　1958年文物参考資料第2期"福清县东門水庫古窑調查簡况"。

松溪县宋代窑址

松溪县宋代古瓷窑址，在县城西南面五里的洄場，其面积东西长約300多米，南北寬約200多米，东至塔山，西临谷地，北靠高山麓，南至公路至大河。窑址規模很大，瓷片窑县堆积层共十一处。据說有三个窑已被平掉。窑堆中有两处的堆积原达3米，其四周分布大小窑堆，組成一个大窑群。

在窑場堆积层中，有大量的瓷片、制瓷工具、陶質大小匣鉢、环垫土、圓餅垫等窑具、耐火砖等。窑場有明代万历年的墓碑及砖墓。

采集标本中，有碗、盘、碟、豆、杯、盅、高足杯、罐、壶、花瓶、爐、鼓凳等；制造方法有輪制和模制两种，烧法有迭烧，也有单件烧的。迭烧用沙点垫足烧，件烧用环土垫足，火候极高。

釉色为黃綠、青綠、黑色三种，但以黃綠和青綠为主。紋飾花样多，均为用划紋构成各种图案，大盘中底有"吉"字，爐中底有"五"字样。

烧制的成品質量很好，据說在四十年前，曾經有人挖掘出碗、罐、壶等，作为古董出售。

这次采集标本計五十件，絕大部份是完整或可以复原的，茲分述如下：

一、窑具：共八件，有大小匣鉢，扁平小球土，似鐲形圈垫（图1）与輪盘頂座，其輪盘頂为九面九角形，面部中間有錐形洞，匣鉢大多是漏斗状。

二、瓷器和瓷片共四十二件，其器形如下：

1.碗：有三种类形，第一类为直口平足碗，內外通体施綠黃色或黑色釉，足底无釉（图2）。采集的一件通高5、口径0.8、胎骨厚0.2厘米。第二类为口唇外折，小圈足，內外壁施釉，圈足底无釉，黃綠色，內壁有篦紋。采集到的一件（图3）残器，通高4、口径12厘米。第三类为敞口碗，小圈足，碗內半腰有一道弦痕，在弦紋与底部之間有弧形图案，內外通体施釉，足圈底无釉。采集的一件，通高4.2、口径14.3厘米。

另外还有一种，內底部腹部划有圈紋，外壁为七道弦

12. 松溪县窑址出土遺物

13. 同前

紋，胎厚0.5厘米，胎骨灰色。以上几类碗均为单件入匣缽烧制的。

2. 盘：大口圈足，內外通体施黑釉，圈足无釉，采集的一件，通高5.5、口径20.5、胎厚0.5厘米。又一件，仅余底部，內底有三环，正中間印有一"吉"字，腹壁有篦紋图案（图4）。再一件残盘底，內外通体施釉，圈足无釉，內底有四朵花紋，外壁有篦紋，这两残底盘为綠黃色釉，胎骨灰色。

14. 瓷　罐

3. 碟：有大小两种，大碟为敞口，圈足，平底，內外施釉，青綠色，足底无釉，胎骨灰色。还有口稍敞，平足底，內外施褐黑色釉，足底无釉的，烧法为点沙迭烧。（图6）

4. 豆：器形很大，口稍向內撇，通高12.5、口径21、足高5.5厘米，內外通体施青綠色釉。（图5）

5. 盧：口唇內卷稍外展，蹄形三足，內底有一小圈，圈內有"五"字样，內外通体施青綠色釉，足底无釉，胎骨青灰色。（图8）

6. 花瓶：为四方形，頸小腹大，內外通体青綠色釉，四面堆塑凸起花草紋，通高9.7、底部直径7.5厘米。（图9）

7. 壶：分为三种，一种为頸长而小，大腹，腹部外面有划沟分成六面，盖似碟形，并有备系繩用两孔，灰色素胎。一种为直口大腹壶，腹大口小，內外施綠黃色釉。还有一种大肚壶，腹成鼓形，左右側附有小耳，內外施青綠色釉，腹壁有四朵螺紋。（图13）

8. 罐：种类很多，有大的、小的、双耳的等等（图14）。采集的一件双耳罐，通高13、口径9.5厘米，內外施綠黃色釉，平底露胎（图10）。另一件內外施綠黃色釉，有盖，口部大而下削小，通高6、口径5.5厘米。又1件双耳大罐，口沿残缺，內外施青綠色釉，足底无釉，通高9、口径8.8厘米。

9. 盅，直口，圈足，內外青灰色釉，足底露胎，高3.6、口径7.4厘米。

10. 高足杯，內衣露胎，外施青綠色釉，足部无釉，口唇外折，高足，足上有弦紋一道，通高7.7、口径9厘米。（图7）

11. 鉢，口唇稍外折，平底，內外施青綠色釉，足底无釉，通高8、口径14厘米。

从采集到的遺物看，这处窑的烧制种类多，質量好，紋飾花样多，規模大。从窑具和成品的釉色、胎骨、花紋、器形等方面观察，我們認为可能是宋代或五代的。（調查者：肖名俊　楊蒼）

浦城宋代窑址

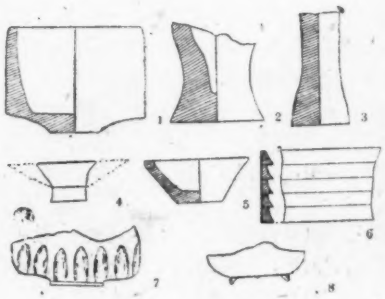
南平专区文物普查队在浦城調查时发現两处宋代古瓷窑址，窑址地表暴露出大量窑具和有花紋的青瓷片，堆积厚約1米余，出土物丰富，是这次調查中的一項重要发現。現将調查情况介紹如下：

碗窑背窑址

位于县城北偏西距城約95里的九牧区棠溪乡东山下村的西北部，窑址在山东南平坦山坡下，附近四周到处可見到大量的窑具和瓷片堆积，窑址范围东西长200米，南北寬50米，堆积最厚达約2米，当地群众称为"碗窑背"。出土物以青瓷器为主，色青綠，器形以碗为最多，釉色晶瑩，紋飾多样，制作技术相当进步。

采集到的遺物：

一、窑具：有匣缽和垫餅两种。



大口窑的窑具及瓷片

9. 碗窑背的瓷碗

1. 匣鉢：青褐色，含有小量粗細砂粒，形作漏斗式，高10、口径23、底径7厘米。

2. 垫餅：扁平，掺砂粒泥土捏成，高2、口径0.5、底径3厘米。

2. 瓷器：器形有碗、罐、花瓶，碗的数量占85%以上（图9）。

1. 碗共采集十五件（包括完整和残缺），可分为两种，直口深腹，釉作深綠色，内外施釉，碗内飾有花草紋，内足底有圈，碗外有綫紋和开片紋，圈足露胎，胎骨灰色，高16、口径9、底径5厘米。另一种口唇向外微折，釉色均匀滑潤，外有針点紋、梳紋、叶紋、卷草紋。

2. 双耳带环花瓶四件。形式大小相近。其中一件小口外撇，腹部扁圓，两側有带圓环的双耳，腹部两側印有"福""寿"字和花紋，釉色青綠，足部露胎处呈橙色，造型优美。瓶通高20、口径9、腹径4、底径8厘米。（图10右）

3. 盖罐1件，歛口，唇外展，广腹，平底葫蘆鈕，錐式盖。腹部有三道波浪紋附加堆紋，底部露胎，釉作黃綠带花斑点，胎骨灰色，通高24、口径9、腹部19、底径8厘米（图10左）。

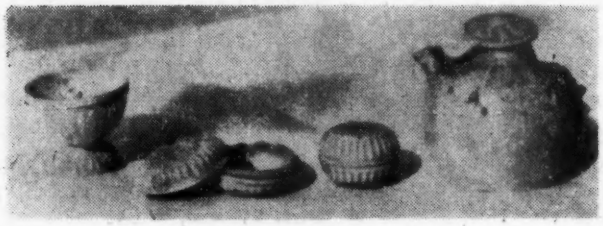
大口窑

位于县城南約26里观前乡东北大口窑村后門山。該据当地老农民說，这个地方有瓷土。这里发現了三十六个窑址，地表暴露出大量窑具和多种瓷器碎片，占地面积17000平方米。說明了当时烧窑分布范围規模甚大。大口窑村就是因此而得名。

采集到的遺物：

一、窑具

11. 瓷　瓶



12. 瓷灯、盒、壶

1. 匣鉢直口深腹，漏斗形，大小不一，其中最多見的（图1）高11、口径14厘米，底径4厘米。

2. 束腰托：灰褐色，内空，高10厘米（图2）。

3. 柱式器托：实心圓柱，平底，高11.3厘米（图3）。

10. 盖罐、瓶

4. 輪盘心一件，高9厘米（图4）。

5. 碗范一件：内弧底，器壁粗厚，胎厚2.8厘米，高7.3厘米（图5）。

6. 圈托：一件，瓷質圓环状器，高7.2厘米（图6）。

二、瓷器

1. 碗：未見完整的。有大圓足碗和小圓足碗，灰青色釉，有一件内灰外黑近底部露胎。有内外上釉碗内亦有釉面开片，飾有蓮花紋，中央一环露胎。

2. 瓶，分三种：

一种四方瓶，小口长頸，大腹，腹面堆花，并有开片紋，高21、口径4.2厘米（图11）。

第二种长頸，鼓腹，圈足，腹部堆塑有梅花紋，足内底无釉，残高12.2、口径5腹径7.5、底径7.6厘米，（图11）。

第三种撇口，长頸，圓腹，影青及微黃釉，堆梅花紋近平底，高15、口径4.8、腹径7.4、底径4.8厘米（图11）。

3. 壶，小口，直唇，广肩，平底青灰色釉，釉里堆塑花紋，每隔一面有草花紋和梅花的图案，通高9.3、腹径10.2、底径8.2厘米（图12）。

4. 盘：一件，内划有鯉魚紋，内外施青灰釉，圈足无釉。

5. 盒：二件，大的带盖，通高3.2、口径6.2、底径4.2厘米，平底，堆塑花紋。另一件通高3.4、腹径5.4、底径3.2厘米（图12）

6. 灯盞：一件，作杯状，中立一小管，内空，青灰色釉，内底露胎，釉里有繩紋状的印紋，高5.7、口径66、底径4.6厘米（图12）。

7. 爐分为两式：一种直口深腹，爐内无釉，外面施青灰色釉（图7）。紋飾有蓮花紋、篦紋等。另一式为三足爐，足有作"鬼脸"头形及獅头形的，胎灰色。

从采集窑具和瓷器分析比較，釉色、胎骨、火候、制法、器形，与福建各地宋代瓷窑址和墓葬出土器物的作风有相同的地方，推測該窑是宋代的青瓷窑。（調查者：林登翔　严惠芳　丘家炳）

浦城县明代古窑址

在浦城县城南部約85公里，乘船直达水北乡，步行可达碗窑村，碗窑位于村的东面，約40米，三面环繞着高山，西北面为通向東岢村的道路。在地面暴露的窑具和瓷片，堆积厚約一米余，范围东南长30米，西北寬20米，以青花瓷为主，飾紋有草花、牡丹、素面开片等，釉色光滑匀潤。采集的遺物有：1.窑具：托碗用扁圓垫餅一件，直径10、高2、底径9厘米。2.瓷器：在采集到的标本中可以看出烧造的器形有烛台、花瓶、碗、杯、筒、盆，以碗为主。

1

1.烛台二件。台盘內有圓柱，頂作盘状，中間有一条鉄尖，淡青花，灰色釉，圈足，露胎，胎骨灰色，高28、座盘直径21厘米。（图1）

2.筒二件。大小不一，敞口，深腹，圈足，花紋有芭蕉和菊花紋，影青灰色地，釉面开片，光滑匀潤。胎骨灰色。大筒高19、口径17、底径14厘米（图2）。小筒高18.5、口径12、底径11厘米。

2

3

3.盆一件，深腹，唇向外侈，內外施釉，釉作青灰色，圈足露胎，胎骨灰色，高5、口径10、底径6厘米。

4.花瓶一件，敞口，口唇外伸，长頸，广腹，圈足，青灰色釉，圈足露胎，胎骨灰色，高21、口径9.5、底径7厘米。（图3）

5.碗一件，直口，深腹、表面飾有荷花，內外施釉，有开片，碗內中間及圈足露胎，胎骨灰色，高5、口径9.5、底径7厘米。

6.杯一件，口唇向外稍折，深腹圈足，影青色，釉光滑均匀，圈足露胎，高5、底径4厘米。

从瓷器的釉色、器形、窑具来推断，是明代青花系統的窑址。（林登翔　邱澤泳）

福清东张两处宋代窑址

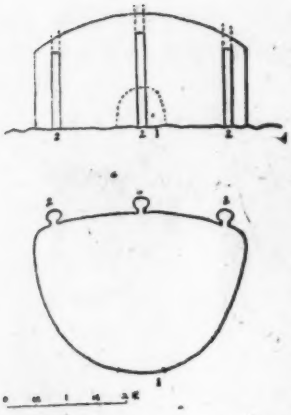
福建省文物管理委員会为配合福清东张水庫建設工程，于1958年3月間，到东张进行考古发掘，并在水庫淹沒区及其附近作文物調查。先后在半岭和碗原乡附近发現古瓷窑两处，从暴露瓷片和制瓷工具看具有宋代古窑的作风。

一　半岭窑

从福清东张沿公路西行約八里，再向左沿一谷地小路直入，便达半岭乡。窑址在半岭背后的山坡上，南临谷地，东、西、北三面环繞較高的"牵牛岭"山崗。窑場規模甚大，自半岭以北向西延續达一里的山坡上都有大量瓷片和窑具的堆积，最集中的是在半岭西北面坡地上，厚度在一米以上。在乡西北約百米，临近谷地边緣发現有两处已崩塌的窑基和一座保存完好的窑址。窑的平面作半圓形，窑門东南向，后壁的左、右、中有三个出火孔（图1），火孔用耐火砖叠筑，外方內圓，孔径20厘米。窑底被泥土淤塞（未作发掘），周壁因經高度火烧，形成一层光亮的壁面。窑寬3.38米，深2.70米，高（指由淤土至頂）1.8米。窑內混有瓷片和窑具，这是福建过去調查过的古瓷窑址所未見的。采集的标本有：

一、窑具：数量相当多，与瓷片量接近，其中以漏斗状的匣鉢为多，匣鉢壁高底尖，每个可装碗一件，大小不一，口径18—20厘米的最常見（图2左）。还有一种柱式束腰瓷托，底部內空，頂平，便于装放瓷器（图2右）。还有一种用泥土捏成扁圓状瓷垫，烧制时垫于器物的底部，烧成后敲去，采集的标本中，有的底部还粘有这种泥垫。

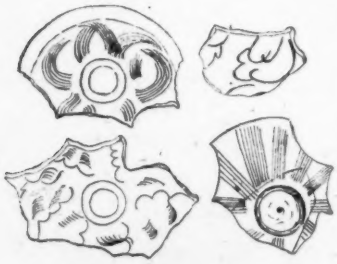
二、瓷片：分青釉和黑釉两大类。青釉，色調变化多，有影青、灰青、豆黃等，釉面带开片的相当多，釉里飾有划紋，花紋簡单，多篦紋和草花（图3）。



1. 半岭窑址平面及剖面

胎骨有灰、白两种，灰的居多。青釉瓷片占窑址中主要部分。黑釉色泽明亮，有純黑和带有赤色毫斑等各种，釉厚，近底部常有釉水凝聚痕。胎骨灰黑，内夹有細沙杂質。凡有黑瓷片堆积的地方，都有大量漏斗状匣鉢和粘在匣鉢上的黑瓷废品，因此知道黑釉瓷的烧制是采用匣鉢叠烧法。采集的样本，有碗、碟、洗和器盖等。

碗类，占95%以上，是窑地的主要产品，形状可分为五式：①敞口，唇外卷，浅腹，环足經修削，足低，壁薄，灰青色或豆黄色釉，外壁近底部露胎，碗内外划花或素面。胎骨有灰、黄两种，器形一般較大，最大一件口径18、高6厘米。②敞口，唇内斂，深腹，环足較高，釉色青灰，浓淡不一。环足部份露胎，内外划花，未見有素面的。胎骨灰白。③敞口，直唇，小底，环足較低，碗心向上突起。釉色有灰青和影青两种，内外上釉，足内壁露胎，碗内划有精巧草花。④直口，深腹，唇稍外弯，寬底，内外上釉，足露胎，豆黄色釉，色泽晶瑩有透明感，内外飾以划紋草花。⑤大口，深腹，口内斂，唇稍外展，黑色釉多带赤色斑紋。近底有釉水凝聚。底部露胎，胎骨灰黑粗厚，露胎壁呈紅赤色。（图4）



3. 半岭窑碗的花紋

4. 半岭窑所出的碗

碟只有一种类型，撇口，厚唇，平底，灰青色釉，底露胎，胎骨灰白，最大一件口径8厘米。

洗类为直口，稍外展，灰青色釉，口沿及底部露胎，器壁較薄，胎骨灰白色。

2. 漏斗状匣鉢和柱式器托

盖类为墩式，平沿，頂豎一实心圓鈕，飾有篦紋，盖内露胎，胎骨純白。

从上面的情况看，半岭窑規模相当大，以青瓷为主，同时也烧制黑瓷；产品以碗类等日常用品居多。制作技术一般比較粗糙，远不如同时的名窑。

二 碗原窑

碗原乡窑址，在东张西南的一个小山丘上，群众称为碗窑山。遺址西南环繞谷地，东北靠山坡，最近因东张小学建筑校舍，东北部分被破坏。瓷片及窑具分布范围南北长約30米，寬約20米。瓷器仅有青瓷一种，釉色以灰青为主，也有小量影青瓷片。表面划花的数量較少，見到的窑具除与半岭窑类同的漏斗状匣鉢和柱式器托外，还有一种瓷制的环托，产品仍以碗类为大宗。采集到的标本有：

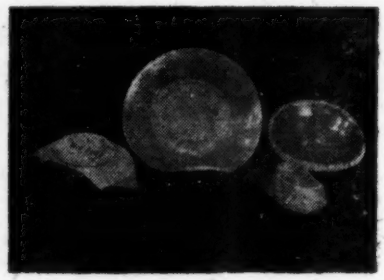
碗类：分两式：①撇口，浅腹，环足較低，器壁薄，青灰色釉，外底至足部露胎，胎骨灰白，制作粗糙，釉色不匀，应为一般日常用品，这种形式碗极多。②直口，环足内浅，有糙厚感，釉作黄綠色，釉厚且匀，内外划有篦紋，外壁近底部露胎，胎骨青灰，制作較精細。

碟类：仅有一种形式，大口，平底，唇外加厚，黄綠色釉，色泽晶瑩，釉面开片。外自口沿至底部露胎，胎骨灰白，器形一般較小，最大的口径仅9厘米，是窑地的主要产品之一。（图5）

盖类：分两式，一种墩形，中一扁圓小鈕，有平直外伸边緣，灰胎，釉深灰，盖里露胎（图6左）。另一种是复碗形，象倒复的撇口平底碗，灰胎，青灰色釉，頂部及盖里露胎（图6右）。

碗原乡窑址，从瓷片的堆积情况看，范围較半岭小，产品种类不多，以碗类为主，制作一般較粗糙。

上述两处窑址，在釉色、胎骨、器形、



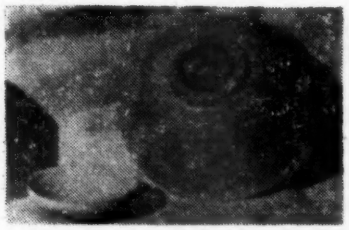
5. 碗原窑的碗及碟

烧法、产品种类等方面都一致，其不同的只是半岭窑有黑瓷，而碗原窑无；其次，碗原窑烧制的較粗糙些。两地所出的內外划花、底部露胎的小底撇口青瓷碗和瓷制环托，与閩南一带所发現的宋代窑址很接近，漏斗状的匣鉢和敞口黑瓷碗也是宋代窑址中常見的器物，因此我們認为这两窑址是屬于宋代。

东张一带，宋代瓷窑分布密集，而且范围甚大；在距半岭約四里的石坑窑址（即东門窑，見文参1958年第2期）其范围延續达四、五里，这說明在宋代东张附近是一个相当大的制瓷場，同时也說明了福建沿海地区宋代瓷器工业的发达。（許清泉）

6. 碗原窑所出器盖

閩清宋代窑址



1. 瓷　碗

1958年11月南平专区文物普查队在閩清县进行全面考古調查，先后在該县的范围內发現宋代窑址五处，窑址分布于县城的西北部，距离城关約20—35里的安仁溪一带。窑場規模很大，現将其中四处調查情况簡介于下：

一、义窑：位于县城的西北約35里，紧靠义窑村，窑場包括四座相毗連的山坡，它的北部有一条小溪，在窑坡下有梯田，窑址的中間有村庄。地表暴露出瓷片和窑具，范围东南长350米，西北寬800米。

二、湖里窑：距县城約36里，在义窑的对面一座饅头形的山崗上，地表瓷片和窑具的堆积高2米，分布范围长210米，寬180米。

三、青窑：位于县的西北部約50里，距义窑15里。該窑地是馬蹄形的山崗，西部坡下为谷地、小溪，南北部都是山，东部是青窑村。窑的堆积厚25米，东西寬80米，南北长120米。

四、安仁溪窑：距县城的西北部約30里，窑址位于靠閩江的山坡上，南临閩江，北向安仁溪，西近大安村，南福鉄路沿窑址穿过，范围东南寬135米，西北长210米。

这四处窑址出土物大体相同，有大量的匣鉢和瓷片，釉色以灰白为主，青褐为次，釉厚，光潤均匀，造型精美，器形种类多样，采集的遺物有：

窑具：1. 匣鉢（图2），直口，稍向內收；底部象漏斗状。最大的高10厘米，口径24厘米；最小的高8厘米，口径11厘米。2. 垫餅圓形，灰褐色。大的直径6厘米，厚度0.1厘米；小的直径0.4厘米，厚度1厘米。

瓷器：灰白色，有碗、洗、罐、碟等（图1、3）。

一、碗可分为五种：

甲种碗：高6厘米，口径19厘米，底径6厘米。撇口，腹較浅，口沿稍向外卷，內外施釉，环底內无釉，口沿釉很厚，腹部飾有蓮花紋，胎骨灰色。

乙种碗：大口，深腹，口沿稍向內收，內外上釉，圈足小而无釉，胎骨灰色，釉灰褐色，釉色均匀，高6.5厘米，口径17.5厘米。

丙种碗：高6.2厘米，口径15.5厘米，內圓底深腹，口沿較厚，向內收，圈足底无釉，釉色灰白。

丁种碗：高0.4厘米，口径18厘米，口向外撇，蓮花式的口沿，碗內飾有蓮花和云紋，胎骨灰白，釉色光潤，共采集到三件。

2. 窑　具

3. 瓷罐、瓷洗

4. 瓷碗等遺物

戊种碗：高7厘米，口径15厘米，腹深底寬，口唇稍向外卷，內底有两道弦紋，中印有蓮花紋。胎骨較厚，釉色赤黑；內外施釉，圈足內露胎，只采集到1件。

二、罐：1件，高11、口径6厘米，口小，广腹，口沿寬平，圈足和底口沿无釉，釉面开片，青灰色釉，胎骨灰白。

三、洗：1件，高4厘米，口径13厘米，底径9厘米，唇稍向內收，內外底寬平，大口，胎骨厚，內外施灰褐色釉，釉面开片，內底釉里印蓮花紋，胎骨灰色。

四、碟：1件，完整，高2.5、口径8.7、底径3厘米。底小，內凹，口唇向外折，青灰色釉，圈足无釉，釉面开片紋，胎骨較厚。

五、香爐：1件，完整，高10、口径20、底径10厘米。直口，大腹，表面青影灰色，飾有牡丹花，釉面开片紋，胎骨較厚。

从采集到的遺物来看，瓷片的花紋、胎骨、釉色較为精美，种类多，与各地所发現宋窑相同，所以初步断定屬于宋代窑址。

（調查者：丘家炳　严惠芳）

崇安宋代古窑址

南平专区文物普查队1958年10月在崇安調查时，发現宋代瓷窑址多处。現将所調查的几处宋代窑址簡介如下：

一、苑埂窑址：

位于城北六里苑埂村离苑埂約100米南的小崗上，附近有往吳屯的大路及建溪支流，是一个比較平坦的山谷，在12 000平方米的范围內，地表上暴露着大量窑具和瓷片，堆积最集中的有400平方米，厚达2米。

采集到的窑具有八件，計有：残瓷环托，四层粘合在一起，高5.5、口径6厘米（图1）。陶碗范一件，撇口，平沿，中一圓孔。此外还有漏斗状匣缽，圓餅状和不規則的碗垫。瓷片共二十八件，以影青、淡黃釉色为主，赭赤次之，黑釉、豆綠最少。胎骨分白、灰、烏黑等几种，器壁很薄，厚不及0.4厘米。紋飾有开片和素面两种，也有器底繪双鯉魚（图2）、花卉等的，富有生活气息。器形以碗、盘为主，其次有碟、高足杯、洗及粉盒等器皿，还烧制有近影青的素面大瓷缸。碗都为撇口的，底矮小，圈足（图3）。杯有呈六面形、里底部分露胎、环足、直口，口径8.5、底径6厘米的一件。（图4）

制作方法可分輪制和模制两种，烧法有匣缽件烧、点脚垫烧和迭烧等多种。

二、仙店碗厂崗窑址：

位于仙店北一里多的一个較平坦的山崗上，东北靠山，前对公路，西临田壠，南与仙店村相望。窑址东西长40、南北寬20米，地表上散布着各种窑具和瓷片。

采集到标本：窑具有二件，計陶匣缽一件，漏斗状，通高11，口径19.5厘米。瓷碗垫一件，面寬6.5、厚1.8厘米，底稍內凹。瓷片共十件，有碗一件，撇口，高5厘米，有开片，圈足，內外施灰白色釉。碟一件，直口稍外撇，平底，口径8、高3厘米，器壁特厚，向外施綠色釉。（图5）

該窑釉色共有綠、灰白、浅黃三种，均为素面，不飾花紋。制法有匣缽件烧和垫餅烧造两种，輪制一般以碗为主，盘、碟、高足杯次之，产品也以碗类居多。

三、仙店毛原壠窑址：

位于仙店西北三里較平坦的一个山崗上，东西北三面靠山，南面靠近水庫，在南北长20、东西寬10米方圓的地面有窑具和瓷片分布。

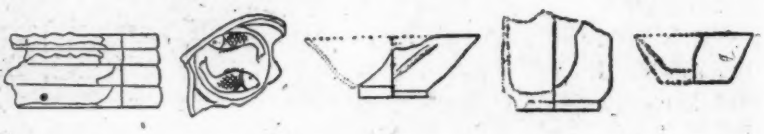
采集到瓷片十三件，残窑具——碗垫、匣缽各一件。瓷片为青綠色釉，素面不加紋飾，器形有碗，撇口，圈足，通体上釉，底部部分露胎，器壁很薄，一般厚約0.3厘米。另外也发現一件烏色釉瓷片，但沒有辨别出器形。

这窑的特点是垫脚迭烧为多，匣缽件烧和垫餅件烧亦有。产品以碗、碟为主，洗、高足杯、壶类次之。

从上面調查材料看来，崇安烧瓷手工业，早在宋朝，就很发达，釉色变化很多，有影青、淡黃、浅蓝、赭赤、豆綠、灰白等各种，这几处窑以苑埂窑瓷質量为好，釉色潤澤、明亮、瓷質輕而薄，紋飾綫条手法熟練，时代也可能較他二处稍晚，其他二处器形，口部撇度稍减，底部較大，器壁加厚。这些窑址，有的离城很近，有的处于交通要道，推測当时銷路可能很广。

崇安与江西交界，很可能受江西浮梁景德鎮技术的影响。据群众說，仙店附近就有古瓷窑址五处，碗厂崗窑并曾烧出过称为玉碗、玉箸的精美瓷器。

（調查者：甘景学　陈建藩　林　枫　潘錫嘉）



1　2　3　4　5

崇安星村宋代黑瓷窑

南平专区文物普查队在星村調查时，群众反映，在玉林亭附近的路上匣鉢很多，前往实地調查結果，发現一处規模頗大的宋代黑瓷窑。

窑址在星村东北約10里的玉林亭。这里距县城約30里，是古时星村到崇安县城必經之地。遺址包括三个山崗，前临小溪，周围全是山崗，地表暴露大量匣鉢和黑瓷片，总面积約有3000平方米。包含最丰富的是中間的一个山崗，山上从上到下堆积如山，另外在山頂发現不少經高热被烧成表面光亮的耐火砖残片。

采集到的窑具有：匣鉢三件，全为漏斗状，大小頗一致，其中一件高12、口径16厘米。碗垫二件，用掺沙粒泥土捏塑而成。瓷片全为碗类，其器形有两种，一种是敞口，直唇；另一种是敞口，圓唇，通高4.5、口径11、底径2厘米。又一种通高3、口径8.5、底径3厘米。共同特点是胎骨灰黑且厚，最厚达0.7厘米，深腹，浅圈足或平底，內外上釉，外底近足部露胎，釉厚，光滑，明亮如鏡，常凝聚于足部，露胎处呈紫色。

玉林亭瓷窑产品与宋水吉建窑出土物完全相似，因此我們断定它是宋代的。这个窑址的发現，在瓷器史上具有重要意义，过去閩北地区仅是知道水吉出"烏泥建"，而未聞别处有此窑場，这将补足了瓷器史上的不足。窑址的規模宏大，不亚于水吉建窑，因此使我們連想到当时指閩北的建窑并不限于水吉一地。窑处于古时通往崇安大路边，当时出土的瓷器可能都是由此輸送到别地去。

（調查者　許清泉　郑厚生）

崇安明代窑址

南平专区文物普查队在崇安发現三处明代窑址。

一、主树墩窑址：

位于仙店村西約两里的一个比較平坦的山崗上，前面为崇潭公路与仙店相望，南靠田地，北靠山。窑址暴露瓷片面积，东西长40米、南北长30米。

采集到的标本，皆为輪制，垫脚件烧，品种以碗类居多。窑具采集到瓷碗垫一件，两面凹入。瓷片共六件，其中有小口碗片一件（图1），碗为敞口，稍外卷，圈足，通体施以白色釉，外繪以青色蘭花，胎骨白色。另一片上有开片，碗里圈印一方形"寿"字（图2）。还有大口碗片一件，通体外施以豆綠色釉，有开片，无紋飾，內施白色釉，足底和碗里露胎，胎骨白色。除碗外有三足爐残底部，足頂作兽面，通体施以浅綠色釉，有开片。

二、老鷹山碗窑址：

位于仙店村北約1里长方形的土山崗上，东南靠山，西面是崇潭公路，北面与村毗連。在南北长30、东西寬15米的面积上，暴露着大量碗片和窑具。

采集标本有瓷片和窑具，烧制方法有垫餅件烧和垫烧两种，产品多碗和罐类。窑具共采集四件，計大小碗垫二件，大的面寬11.5、高2.3厘米；小的面寬8、高1.7厘米，均为平面底稍內凹，陶質（图3）。碗模一件，口径13、通高4.5厘米，底部內收，陶質。瓷片有碗片一件，口径13、通高5厘米，敞口稍外卷，圈足，內外繪浅蓝色的青花，里底一圈露胎，器薄，厚不及0.3厘米（图4）。另外有通体施黃白色釉外彩的青花瓷片和底里部分露胎开片紋的瓷片。

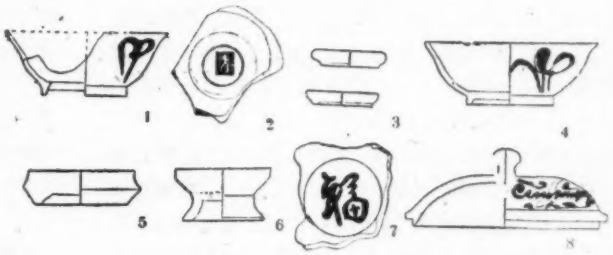
三、郭前窑址：

位于崇安城西四渡附近郭前村，距崇饒公路西南1里，窑前面是一条峽谷地带，其余几面靠山坡，在东西約100米，南北40米的地表上，暴露着大量碗垫和青花瓷片，除窑地北部因筑公路被削去一角外，其余保存良好。

陶窑具有高矮碗垫两种，矮的直径8.5、高2.3厘米，底稍內凹。高的直径8、高4.2、底径7厘米（图5、6）。瓷片有碗片一件，直口，深腹，稍外撇，圈足，通体繪浅蓝色青花，图案为鳥禽花卉等，碗內圈有"福""寿"等字。垫脚件烧，輪制，胎骨白色（图7）。还有罐盖一件，圓頂，口部外伸內收，直径14厘米，唇部一圈露胎，胎骨白色，外部施以浅蓝色的青花（图8）。另有瓷罐口部残片一件，上施以橙黃色釉，素面，灰白胎骨。

从这个窑瓷色和器形特点看，具有明代的作风，推測为明代青花瓷窑址，时代可能老鷹山窑址早于主树墩和郭前两窑址，而郭前窑址，規模較大，延續时間很久，一直到民国时仍是崇安的一烧瓷的地方。

（調查者　許清泉　郑厚生　林枫，
甘景孚　陈建藩）



关于我国古代貝币的若干問題

朱　活

郑家相先生在1959年文物第3期上面发表了一篇"古代的貝化"，文中述及貝币的起源、分类及貝币所屬年代的划分等問題。关于貝币的起源，郑先生主张在黄帝时期，因为"相传黄帝軒轅氏作舟車，舟車为交通工具，有了交通工具可以运輸，交易因之頻繁，海貝开始充当貨币大約在这个时候"。关于貝币的分类，郑先生把貝币分为"自然物貝化"与"制造物貝化"，"非金屬貝化"与"金屬貝化"，自然物貝化是海貝，制造物貝化是仿貝。同时在这个分类的基础上，提出关于我国古代貝币发展的历史时期，認为貝从黄帝时期到秦始皇統一六国是通行的貨币，"自然物貝化"行使較早，仿貝行使在后，而金屬貝化行使在最后，与春秋战国时期的刀布同时。郑先生这些論断与他在"中国古代貨币发展史"一書中所論的貝币問題基本相同。本文一方面就这些問題与郑先生商榷；同时对我过去关于貨币起源和发展問題的个别論点也加以补充、修正。

关于貝币的起源問題，郑先生沒加分析的引用了"相传黄帝軒轅氏作舟車"来推論"交易因之頻繁"，便肯定"海貝开始充当貨币大約在这个时候"，我認为这一推論未妥，首先是証据不足，同时对于貝币发生和发展缺乏內在的和历史的分析。

为了說明这个問題，有必要簡单談談貨币起源与发展的一般規律。馬克思在"資本論"第一篇第二章里对于貨币的发生有科学詳尽的論断。依据馬克思的經济学說，貨币不是"思考或协商的产物，而是在交换过程中本能地形成的"①，也就是說貨币是交换发展过程中自发的从商品界中分离出来的特殊商品，它起着一般等价物的作用。馬克思指出："一种商品的变成貨币，首先因为它是价值尺度和流通手段的統一，换句話說，价值尺度和流通手段的統一是貨币"②。馬克思是从对商品价值形式发展的历史过程的分析，来說明貨币起源和本質的。即从簡单的价值形式，經过扩大的价值形式和一般的价值形式而发展到貨币的价值形式，是一种商品取得貨币形态的过程，这中間要經过长远的历史道路。而价值形式是随着交换的发展而发展的，因此，这四种价值形式和人类历史上交换发展的四个阶段相适应，簡单价值形式和扩大价值形式下的交换都是物物交换，石器时代的偶然性的交换屬于这个范疇，在我国历史上大約相当夏朝以前。一般的价值形式下的交换是通过媒介物交换的，这时有一种商品自发的从各种商品中分离出来成为一般等价物，这种商品实質上已經是物品貨币了，人类社会由石器时代向銅器时代过渡，在我国大約相当于夏朝。最后由于商品生产的出現与发展，于是一般等价物逐漸固定在貴金屬上面，我国最早的金屬貨币是銅，开始以銅为貨币大約在商朝。

不难看出，貨币的发生是以交换为前提，有怎样的交换水平，就有怎样的交换等价物和貨币。古代貨币发生发展的一般規律，应該是：物品貨币——金屬秤量貨币——鑄币。当然，由于社会經济发展的不平衡，又呈現了錯綜复杂的現象。

在我国，天然貝就是古代物品貨币的一种，最早的鑄币也是取象于貝壳的銅貝，鑄币的出現，証明了金屬秤量貨币已經在交换中被使用，春秋战国时期的刀、布、圜法、蚁鼻、郢爰等銅質或金質鑄币都是由金屬秤量貨币，为了克服在交换中技术上的困难而产生的。可是郑先生在这篇文章里以及在"中国古代貨币发展史"一書里，关于貨币发生与发展的論述显然是本末倒置。

关于我国貝币在交换中何时取得貨币形态的問題，无論从古籍的記載，地下的发掘以及我国古代历史发展的实际来考察，都无法証明是在黄帝时期。甲骨文、金文最早不过記录着商代盘庚迁殷以后"錫貝"、"囚貝"、"取貝"的情况，尙書盘庚篇的記載也不过告訴我們在盘庚迁殷以前貝已經成为"宝貨"，至于桓寬盐鉄論說："夏后以玄貝，周人以紫石（貝名），后世或金錢刀布"，提出貝在夏朝已經成为貨币，是值得注意的說法。

近年来有不少貝壳出土，新石器时代的仰韶文化遺址，确实出現过天然貝（如山西芮城礼教村仰韶遺址），去年吉林省白城专区双辽县吉兴乡西坨子的細石器遺址中也发現"数处散乱的人骨、貝壳、馬牙等"。③但据当时出土数量和人类生活情况都无法証明貝已經是貨币，（有人主张仰韶文化相当于黄帝时期）何况新石器时代的交换是偶然的，都是物物交换，不可能产生貨币。

近年来的考古发掘可以証明貝在商代已是貨币了，特别是安阳大司空村商代墓葬及車馬坑出土貝的情况④，說明貝的确是当时的貨币和財富。从金

① 馬克思："政治經济学批判"第一篇第一章，人民出版社1957年版第22頁。

② "政治經济学批判"，同上版第89頁。

文中"錫貝若干朋作宝彝"的銘文推測，貝既可以作价值尺度又可以作流通手段。

如上所述，关于貝币起源可以試作这样的推論：貝壳对北部夏商周等族来說是外来的重要交換品，正如馬克思在"資本論"里指示的，"貨币形态或者是附着于最重要的外来的交換品⑤，貝在我国原始社会里，交換还是物物交換的阶段，較长时期的充当交換的等价物。到了夏朝，这是我国原始社会崩潰和奴隶社会产生的时期，由于社会生产力进一步发展，出現了第二次社会大分工，即手工业从农业分离出来，因此产生了商品生产，給貝取得一般等价物或物品貨币的資格創造了前提。商代的貝是重要的物品貨币已毫无疑問。可以說我国古代貝币源于夏，盛于商周。这种推論不一定正确，还希望大家进一步討論。

其次，关于貝币的分类以及仿貝是否为貨币的問題，郑先生的見解也是錯誤的，是脫离了当时的历史实际，只从器物形态看問題的。天然貝壳不一定都是貨币，所謂仿貝也不全为貨币，可是郑先生在題为"中国古代的貝化"的文章里通通加以叙述，这就意味着承認仿貝是貨币或者是含有經济意义的物品。郑先生說："因为海貝产在近海地区，离海較远的地区，海貝不够用，所以用另一种物品，仿造海貝来行使，現在流传的有兽骨、蚌壳、石、玉四种，仿貝要用利器来制造，所以开始行用应在銅質利器使用之后"，如果这样分类的話，此外尙有陶貝（我即藏有一枚）。仿制的貝壳出現确实較晚，多半在西周以后的墓葬出土，我認为非金屬的仿貝（玉貝可能有經济意义）都是殉葬的装飾品或冥币（如陶貝），以石貝为例，如1956年，江苏文管会在龙栖鉄路工程中发現汉墓一座，"女者腰部有蓝色和淡綠色的料珠十四枚，石制蚁鼻錢三枚和一面銅鏡，鏡旁有带布紋的銅錢两串"（五銖錢）⑥。

1957年，黃河水庫考古工作队在河南陝县东周墓中也发現了石貝，簡报中說："此外还发現了大量的装飾品，有雕刻精美的玉飾，成組的琥珀珠、陶珠、石珠等，而过去所謂的'石貝'实是石珠的一种，用两枚粘合在一起串起来作装飾品，并不象过去所推測的那样用它作天然貝的代用品"。⑦这个簡报的叙述过于簡略，但石貝是作为装飾品的随葬品則毫无疑問。玉貝也許在早期曾經有經济意义，尙書盘庚篇載有"具乃貝玉"，管子国蓄篇也載有"先王……以珠玉为上币"，玉本身就充当过物品貨币，但是到了春秋战国时期，玉仿貝也只能是装飾品了。仿貝中，只有金屬仿貝是貨币，而且是中国古代早期的鑄币，鑄币是由金屬秤量貨币进一步发展的必然結果，它取象于貝，正說明貝早在交換中成为大家最熟悉的物品貨币。

最后，談談关于中国古代貝币的行使及銅貝的鑄行时代問題。天然貝取得貨币形态的时期，前已述及，它在中国古代社会里，經过第二次社会大分工和第三次社会大分工（即商业的出現），大約相当于夏商西周几个朝代，天然貝是当时重要的物品貨币，到了春秋战国时期則显然失去了优势，至于秦始皇废貝行錢，我想主要应是指和刀、布、圜法同时鑄行的銅貝而言。

关于銅質鑄貝，郑先生說是与刀布同一时期鑄行，即春秋战国时期，这种說法并不完全正确，特别是郑先生在"中国古代貨币发展史"一書中認为銅貝的出現在刀布以后，更值得商榷。

根据貨币发展的一般規律，在社会第三次大分工，即商业出現时，就給鑄币創造了条件。我認为銅貝的出現在商末，这不仅有实物可証（1953年安阳大司空村商代墓葬出土三件銅貝），而且盘庚迁殷以后的商朝，在炼制技术方面足以把金屬制成鑄币，同时第三次大分工到商末已經有了相当长的历史。西周銅鑄貝币是当时交換中重要的金屬鑄币，这种初期鑄币的使用并沒有完全脫离秤量貨币的特征，貝还可能以守（銅的計重簡单）来計重使用（毛公鼎有"取貴州守"的銘文），至于鎏金或包金的銅貝，可能有它的特殊經济意义，或是貴族的随葬品。这些銅貝都沒有銘文，它們主要是商和西周时期的鑄币。到了春秋时期，这种鑄币形式在黃河中流逐漸被取象于錢鎛的布錢所代替，而在南方的楚国却成了主要銅質鑄币形式。不过楚国的銅貝是有銘文的，从地区观察，如湖南长沙，河南固始期思里（旧譜多着录）、舞阳北舞浪、江苏南京（"初氏吉金所見录"謂江宁师古滩挖河出土数千）、徐州山东南部和安徽寿县等出土数量較大，可見是楚国貨币无疑。銘文多为"兂"，其次是"彝"，在河南出土銘文为"彝"者較多，形体也較大，鑄行可能早些，在魯南和

③ 本刊1958年11月号，文物报导。

④ 馬得志等："1953年安阳大司空村发掘报告"，考古学报1955年第9期。

⑤ "資本論"第一卷，第二章，人民出版社1953年版第75頁。

⑥ 1958年考古通訊第1期。

⑦ 1958年考古通訊第11期。

⑧ 1958年考古通訊第12期"湖南长沙小林子冲工地战国、东汉、唐墓清理簡报"。

⑨ 北舞渡古城遺址为左传"楚子成陈蔡不羹"的东不羹城，出土貝文为"彝"，1958年考古通訊第2期考古簡报。

⑩ 1958年考古学报第4期，"徐州高皇庙遺址清理报告"，出土貝文为"彝"。

試評郑家相"古代的貝化"一文的傾向性

童 恩 正

郑家相先生"古代的貝化"一文（載"文物"1959年第3期），对于貝在什么条件下开始作为貨币使用，以及仿制貝是否为貨币的問題，提出了自己的看法。然而在討論这些問題的时候，郑先生完全忽視了馬克思主义关于貨币的起源和发展的理論，脫离社会經济条件孤立地对貨币的形制和文字进行研究，由于这种傾向在近年来研究貨币的一些文章中还是較普遍的，因而就有引起我們注意的必要。

該文第一个錯誤傾向就是用形式主义的研究方法代替馬克思主义的科学方法。我們知道，由于商品生产和商品流通本身就是在一定的社会經济条件下进行的，因此貨币也就不能抽象地离开人类社会經济关系而独立存在。充当一切商品一般等价物的貨币，是在社会生产力达到一定水平，商品經济发展到一定阶段时的必然产物。所以当我們討論某种物品是否为貨币时，其先决条件就是要全面地考察当时的社会背景，考察在当时的生产力水平上是否有产生大量剩余产品的可能，研究当时的社会分工和交換发展的情况。只有在这个基础上，才能結合这种物品本身的特点进行进一步討論。但是郑先生在分析貝开始成为貨币的时代背景时，却忽視了这个基本問題。郑先生認为，"相传黃帝軒轅氏作舟車，舟車为交通工具，有了交通工具可以运輸，交易因之頻繁，海貝开始充当貨币大約在这个时候。"这是十分錯誤的。因为传說中的黃帝是否实有其人还不能肯定，即使这个人物是眞实的，那么作为一个民族或部落的領袖的黃帝，其所处的时代也是原始社会，在当时的生产条件下，是不可能有大規模的商品生产和商品交換的，因而也不可能产生貨币。郑先生将商业交易的发展完全归之于"有了交通工具可以运輸"，这是一种倒因为果的資产阶級唯心观点。这种似是而非的推測完全不能說明海貝开始充当貨币的时代問題。

貨币的基本职能是充当商品的价值尺度，一切商品的价值都是通过貨币来表現的。为了执行这种职能，就决定貨币本身必須具有价值。由于郑先生对于貨币的本質缺乏了解，所以在解释仿貝时，将骨貝、蚌貝、石貝、玉貝等籠統地全部断定为貨币。其实从实物看来，有些石貝和骨貝制作极粗糙，形制各异，大小不一，这种毫无价值，人人均可制造的东西是不能充当貨币的。

該文的另一个錯誤傾向就是将研究对象局限在貨币的形制和文字上，显示出資产阶級見物不見人的学术观点。这篇名为"古代的貝化"的文章，既沒有揭示使用貝化的社会情况和生产关系，也沒有提到貝化这种貨币的本質及其在社会中所起的作用。列宁曾經指出："貨币是社会財富的結晶，是社会劳动的結晶，貨币是向一切劳动者征收貢物的凭据……"。由此可見，貨币本身必然体現出社会劳动，并且显示出商品生产者之間的生产关系。因此馬克思主义考古学研究貨币的最終目的，还在于通过实物資料，揭示出在貨币掩盖之下的各个生产者經济生活的联系，通过物与物之間的关系看出人与人之間的关系，从而了解当时的商品生产和商品交換的情况，并結合其他材料，进而复原古代历史的眞貌，探討出社会发展的一般規律和特殊規律。我們并不否定对貨币的形制和文字研究的重要性，但是它絕不能成为研究的最終目的。文字的考释和形制的研究，只不过是我們对貨币进行綜合研究的必要准备阶段而已。

一个考古学家在对客观存在的事物进行研究时，是受着他固有的历史观和世界观的支配的。"古代的貝化"一文中所暴露出来的錯誤傾向，显示出郑先生在观点和方法上还存在着一定的問題。这就告訴我們，一个考古学家唯有加强思想改造，严肃地对自己錯誤的学术思想进行批判，才能写出符合历史实际，为我們当前所需要的文章来。

徐州一带出土銘文多为"兕"，形体較小，应該是战国时期的，这也符合楚国的势力和領土扩张的实际。

总之，郑先生的这篇文章（或者說郑先生研究古錢的观点和方法）是脫离了社会发展規律，撇开了馬克思主义关于貨币的发生和发展进程的一般規律来研究我国貝币的起源和发展的，是用資产阶級的观点和器物形态学的方法作研究工作的，其結果是歪曲我国古代貨币发生与发展的历史。

文物工作報導

北京市　北京市的文物調查工作

北京市自1958年1月起展开全市文物調查工作至1959年2月結束，进行了十一个区的普查，其調查登記了七千四百四十五个文物单位，其中寺庙二千四百九十七座、古建五百五十七座、墓葬六百二十五处、石刻三千四百九十五个、艺术文物一百二十四个、考古遺迹三十五处、革命文物三十六件、其它七十六个。从文物分布看，規模宏大的寺庙、王府、古建多集中在城区。明清两代墓葬多分布在海淀区，会館多集中在宣武区。門头沟、昌平、周口店等远郊老区則多革命文物及古墓葬、古遺址。

这次調查中发現的較重要文物在海淀、門头沟、昌平、周口店、丰台、大兴等六个区有汉至辽代的古墓葬数处、新石器时代至辽金的古城、村落及窑址等三十五处。周口店区窰店至长沟、南上洛地带发現的三处古城，相互距离最远不过三十里，年代大概是两周至汉，地表滿布密集的繩紋陶片和残鬲足，对于燕中都的存在提供了綫索。此外又如西城区北藥王庙內发現清初石碑一块，指出該庙基座落于元代中心台前，使我們可以初步了解元中心台的位置。

在革命文物方面有抗日时期的标語，对敌作战的地道遺址、紀念地点等十数处，还有1940年的边区币、石雷、地雷等以及义和团的战刀。

这次調查中广泛深入的开展了宣传工作，采取各种宣传方式如开展覽会，放映幻灯片，召开座談会，印发宣传画(二种三万余张)。昌平区还分片召开了文物講习会，启发了部份干部和群众热爱乡土文物的观念与保护文物的責任感。如菓庄群众听到宣传后馬上把九十斤重的抗日时期的石雷送到工作站来。

在調查工作中还举办了两期短期訓練班，培养了三十三名文物工作骨干。通过他們又培养了四百多名业余的文物工作积极分子，給今后工作奠定了一定的群众基础。

結合調查宣传工作，某些区建立了群众性文物宣传保护网。据初步統計，海淀、門头沟、昌平、周口店四个区共有文物管理委員会三个、保护小組三十二个、积极份子二百三十三个。而以昌平区为最突出。

这次調查工作取得很大成績，但也有缺点，首先是对革命文物的調查做得还不够，在七千四百四十五个文物单位中，革命文物只占三十五个就可以說明这一点。其次是工作計划安排与組織工作不严密，发生拖拉、前松后紧等現象，干部业务水平又低，对某些重要文物缺乏細致的考查研究，不能更有力的說明問題。

在七千多处經过調查的文物单位中，初步估計經过复查能列入市、区两級文物保护名单的將有四百处左右。

（容摘）

山西省　呂梁县发現了罐葬墓群

1956年6月，在呂梁县石楼中学当地称为"乱坟塋"的工地上，发現了一处罐葬墓群。这些墓离地1米深左右，墓与墓相距1米。罐口盖有刻字的方砖，罐的形状是縮口、大腹、小底，大小不一，最大的口径31.8、高40、腹径33.5厘米；最小的口径25、高35、腹径26.7厘米。方砖长寬都是35、厚6厘米，一共发現十一块，罐子六个。其中有宋徽宗大观元年（公元1107年）的十块，崇宁年間的一块。罐內装有尸骨，未見其它物。方砖上文字是："王字号归仁乡东吳村根□到不知姓名暴露男子骸骨一副不記年月日身死并无子孙父母兄弟于大观元年六月二十一日葬訖給地捌□"。从砖上的文字可以知道是宋代的墓葬。此外，还有"大字号归仁乡君子村……。""师字号归人乡君子村……。""羽字号……。"和"潜字号归仁乡上小蒜村……。"等不同字号的砖发現。

在墓群周圍断崖上发現有汉代遺址灰层和各种繩紋陶片、半瓦当、片瓦及鏟币等。（楊紹舜）

字砖拓本

山东省　曲阜胜果寺出土銅造象

1958年10月，在魯故城內灵光殿附近的胜果寺遺址上，出土了六軀鎏金銅造象，多数尚完整，有的在銅座或背光上刻有銘文，是近年来山东新出土的小型銅造象的精品。

（一）一佛二菩薩。佛立于蓮座上，后有宝珠形背光，滿飾火焰紋。下部有方形四足座两层，下层座左右和后面皆刻銘文，文为"大齐武平三□□□□□□□洲□□丙午□□利为息女□生造观音佛一軀"等字。（图1）

（二）一佛二菩薩象。与上一件基本相同，背光上部残缺，佛座下层刻"大齐武三□岁次壬辰十二月□日成□利为息德仁□□□□□□□□□□晓□□命吾□从"等字。

（三）菩薩象。左手上举托一圓形物，右手下垂，身

1

2

3

飾瓔絡。面孔长方，立于蓮座上，項光残缺。（图 2）

（四）菩薩象。左手放在胸前，右手下垂，項光內如法輪形，座前呈五角形，后为椭圓形。

（五）一佛二菩薩象。佛結跏趺坐于須弥座上，背光周圍滿飾火焰紋，中有化佛三尊。

（六）一佛二菩薩象。形体較大，背光飾細致的火焰紋，上部有化佛三尊。佛立于一圓盘上，下有复蓮座，蓮座四周飾小象数躯。背光后面的銘文很多，但已大部模糊，仅能識出"天□七年十一月一月……"等字。（图 3）

（王思礼　楊子范）

浙江省

省博物館接收到清代兵备道吳煦的一批公私賬簿資料

浙江博物館最近接收了清代苏、松、太兵备道吳煦的一批公私賬簿。这些賬簿是 1956 年 12 月間浙江省文物管理委員会在杭州吳煦后人家里接收来的。賬册的时間是从清同治六年至光緒十八年（公元 1867—1892 年）。从这些賬册中，反映了当时封建統治阶級剝削鎮压人民的具体情况。吳煦利用职权，曾在杭州开設了德馨、同吉等錢庄，在苏、杭一带的綢布业、典当业、剪刀业、南北貨业、錫箔业、中药业、文具业、書坊业中进行高利貸剝削，并拥有大批房屋土地。从他的家用开支賬册中，可以窺見他們豪华腐朽的生活面貌、統治阶級中間彼此逢迎拍馬的丑态，对农民残酷剝削的手段。在收租簿中，可以看出，当时农民除負担正租（即大租）外，还有頂米（即小租）、水脚人事米等，这些虽遇荒歉时亦不能减免。同时还可以知道在收租米时，还勾結当地地保等，魚肉人民。这些賬册，对清代晚期物价的变变情况也有一定的参考价值。（俊）

福建省

福州烏石山的几处石刻

在福州城南的烏石山上，到处是宋代以后文人职官題字、題詩。在山崖間有二处石刻：（一）普陀岩佛象。这里古代原有建筑，以后废毁，現在岩壁間仍有二、三处雕刻的佛象，靠东边的一块立石上浮雕着一尊座佛，波状髻，袒胸、露出一半右臂，衣紋深刻，結跏趺坐，右手上举胸前，左手放置膝上、象后为、背光、边沿刻作火焰形，造

1

2

理頗生动，可能是宋代以前的遺物。(图2)靠西边的岩石間，还有二处菩薩雕像，由于风化和蔓生青苔，造形已模糊。(二)山中部的一块巨石上刻有篆書般若台銘，上書："住持僧惠攝　大唐大历七年著作郎监察御史李貢造李阳冰書……"等字，字径約一尺大小。李阳冰系晚唐書法家，遺留的書法并不多。这是一处值得珍視的石刻。(图1)

(林釗)

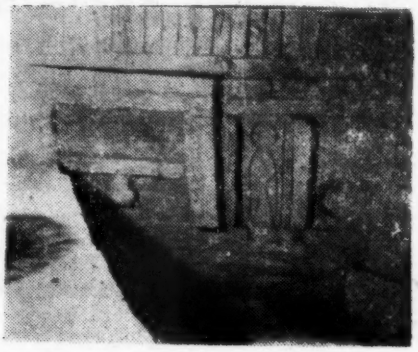
河南省

河南南召鴨河口水庫清理宋墓一座

1958年12月配合在南召县鴨河口水庫工程，当地文物訓練班的学員，在省文物工作队指导帮助下，清理了一座小砖墓。

墓完全埋在地面下，平面为六角形，用长28、寬14、厚4厘米的砖筑成。墓高2.24、长2.9、寬2.58米。有墓道和墓門高2.66米。墓門在柱子中間，用側立砖封閉。墓內地面用平砖鋪砌，墓的后半部砌有高34厘米的束腰形棺床，上面放着两架人骨。墓壁每面相交的地方各有用砖砌的柱子，柱子上面設有斗栱。墓壁上鑲有用砖雕成的各种器物，右起第一壁上有用砖雕的熨斗、尺子、剪子和衣柜。熨斗上下长28厘米，长把、下带有圓斗。尺上刻有十寸，长度和現在的尺子一样。第二壁和第四壁砌有窗戶。第三壁雕砌成半开的門。第五壁上雕有桌、椅。結构都很精致。

1



2

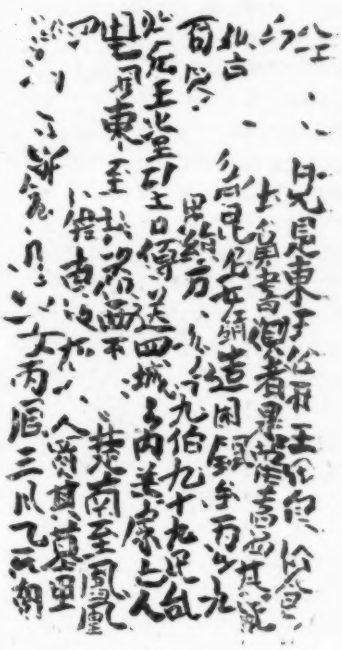
这座古墓的形状和附近发現的墓葬完全相同，都是宋代的。

(楊有申　李保胜)

方城县朱庄宋墓发掘

1958年秋季在方城县城南約五里的朱庄深翻土地时发現了砖墓一座。

1958年11月县文物訓練班学員在省文物工作队的协助下清理了这座墓。茲将該墓情况分述于下：



带文字砖墓写

墓室全用小砖砌成，墓底平面近正方形，长2、寬1.98米，小砖鋪底，墓室南壁砌墓門，墓門全是用小砖砌成，南向，通高2.3、寬1.4米。中間用小砖砌成高1.11、寬0.83米弧形券門，墓門两側用平立砖砌成柱形，門券上边的砖砌也是仿木結构的，有門楣、椽、檐和瓦等。墓室东西两側各有耳室，进深1、寬0.46、高0.5米。墓室通墓道处有甬道，甬道底較墓室底低0.2米，长0.84、寬0.75米，墓室四角各用四块小砖側立砌作柱子，柱头上有轉角斗栱一朵，上层砌补間鋪作。墓室北壁正中間砌成后門，門两边各有砖砌窗戶一个。墓室东壁耳室北边墙上砌砖两块，上块刻一熨斗，下块刻尺子、剪子各一把。墓頂作复斗状，高2.2米。

人骨共四架，斜放于墓室正中两架，头向西南；西边耳室內放人骨两架，头东足西，仰身直肢，未发現棺槨痕迹。

随葬品有：1.墓室內有文字砖一块，砖长30、寬15、厚4.5厘米，砖上暨写朱字八行，字迹大部脫落，从文字看为一买地券。

2.豆青色瓷壶一个，通高27厘米，肩上有一突出的嘴。

3.紅陶立俑一个，高18.3厘米，两手拱于胸前。

从墓室的結构及出土物来看，这座墓应为宋代的。

(方城县文物工作队)

广东省

广州市文化局筹办五个博物館和紀念館

广州市文化局为今年庆祝国庆十周年正在积极筹办五个博物館和陈列館，以广泛的宣传广东的革命斗爭历史和

历史文化。这五个館中有广州城市历史与建設博物館，它是在原来的广州博物館基础之上筹办起来的，去年該館已初步完成社会主义建設之部的陈列，今年除繼續充实这部分的陈列內容外，还要完成广州历史之部的陈列以便更全面地向观众介紹广州的历史和解放以来在党的領导下各項建設事业的伟大成就与其远景規划。广东农民运动史料陈列館設在毛澤东同志主办农民运动講习所旧址內，就在原来旧址的复原布置和陈列的基础之上，广泛的征集有关农运史料，辟設专室，以陈列广东的农民运动历史。广东工人运动史料陈列館在越秀南路中华全国总工会旧址內，这里将比較全面和系統的陈列有关广东工人运动的历史資料。广东革命历史博物館在去年已着手筹备，并初步完成新民主主义广东革命历史的陈列，今年繼續充实陈列，提高展出質量，同时完成旧民主主义之部的陈列工作，全面的介紹广东的革命斗爭历史。广东工艺美术博物館是从去年年底着手筹建的，屬于艺术性博物館，在今年春节期間曾筹办一次广东民間艺术展覽，目前正进行系統的收集有关广东工艺展品，以展示自解放以来广东工艺美术的新成就和它的优良历史传統。这五个館現时正加紧进行征集展品及陈列設計等工作，要求在十一以前分别完成，正式开放，作为向国庆十周年的献礼。

（英豪）

四川省　丰都县发現苏維埃政府木牌

1959年2月四川省丰都县群众文艺創作办公室到太和壩搜集革命历史資料，在农民群众家里发現一块木牌。牌长約六尺，寬約七寸，厚約七分，正面隐約看得見塗有黃色油質和黑墨字迹"太平壩苏維埃政府"，字迹下端繪有鐮刀、錘子的党徽。据对材料的了解和当地群众反映，这块木牌是1930年紅軍到此建立紅色政府和农民武装，在太平壩成立苏維埃政府时，悬挂在政府办公地点大門上的。

（秦士衍）

目　录

一九五九年第六期（总第一〇六号）

漫談椅凳及其陈設格式……朱家溍（3）
古代的琉璃……蔣玄佁（8）
我对"青白磁器"的看法……陈万里（11）
关于青瓷与白瓷的起源……郭　仁（13）
簡述古代陶瓷图案……龙宗鑫（15）
略談魏晋至五代瓷器的装飾特征……馮先銘（18）
定瓷的装飾艺术……梁　之　张守智（22）
談談成化窑的彩……陈万里（25）
成化官窑彩瓷的鉴别……孙瀛洲（27）
康熙雍正的五彩与粉彩……李輝柄（30）

* * *

談談"文姬归汉图"……沈从文（32）
关于明摹胡笳十八拍图的一些問題……王去非（36）

* * *

博物館在阶級斗爭和苏維埃建設的战綫上……娜·康·克魯普斯卡娅（38）
記中央自然博物館的陈列……唯　書（40）

* * *

侯馬北西庄东周遺址的清理……山西省文管会侯馬工作站（42）
侯馬东周时代燒陶窑址发掘記要……山西省文管会侯馬工作站（45）
侯馬地区东周、两汉、唐、元墓葬发掘簡报……山西省文管会侯馬工作站（47）
侯馬金代董氏墓介紹……山西省文管会侯馬工作站（50）
侯馬的一座带壁画宋墓……万新民（56）
观台窑址发掘报告……河北省文化局文物工作队（59）
福建省最近发現的古代窑址……福建省文物管理委員会（62）

* * *

关于我国古代貝币的若干問題……朱　活（72）
試評郑家相"古代的貝化"一文的傾向性……童恩正（74）
文物工作报导（九則）……（75）

封面： 宋代定窑刻花盘

內蒙古和林格尔县出土的銅器

內蒙古和林格尔县范家窰子乡西窰子村农民张同小，于1958年5月間在村西約1公里多的沙窝子里掘得一批銅器。这批銅器埋藏在一座东西向小山沟的南坡，距地表深約1米許，同时并有灰色陶片出土。这批銅器已于今年1月由当地送交內蒙古博物館保存。

1. 戈一件（图2），素面，短援有脊，四穿，內上又有一横穿，通长18.3厘米。

2. 短剑一件（图3），刺有脊，两面刃部有缺口，尖端缺去，把上有双沟，把端为双环状，現长25厘米。

3. 刀一件（图4），尖端残缺，把上有三角形孔，現长13.2厘米。

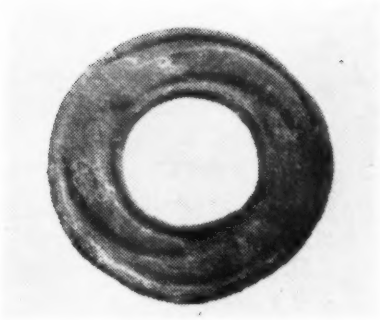
4. 鐶飾二件，一面有三个交錯弧形，其中一件直径5.3厘米（图1）；另一件直径4.8厘米。

5. 动物形飾牌九件，其中有八件为蹲踞状动物，背后有双鈕，长5厘米（图5上），另一件为卷曲的两个动物，背后有一鈕，最寬3厘米。（图5下）

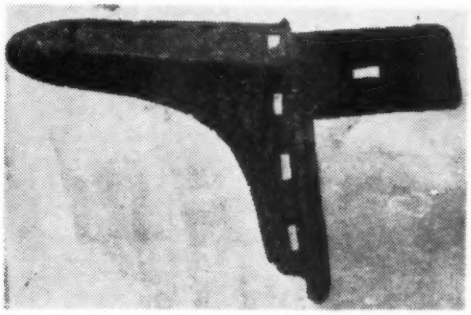
6. 管状飾七件，其中六件为圓管状，长約3厘米，外表有螺旋紋；另一件为扁长形，一面有几何紋，长3.8厘米。

这批銅器都富有地方的特色，短剑、刀和动物形飾牌都是北方斯基泰式的銅器，这次和戈一起出土，对鉴别年代有着重要的参考价值。鐶飾和管状飾件曾被人称做"鉸具"和馬上装飾，从出土情况来看，則有可能为人的佩带用品。除以上这些銅器外，尙出土有綠松石装飾品一件，扁圓形，中穿有細孔，长約3厘米。从出土文物情况及它們的并存情况来說，都足以表明是一座墓葬內的殉葬物，其年代可能屬于战国时期。这批銅器的出土，为研究內蒙古地区斯基泰式銅器的文化，提供了极可貴的材料。

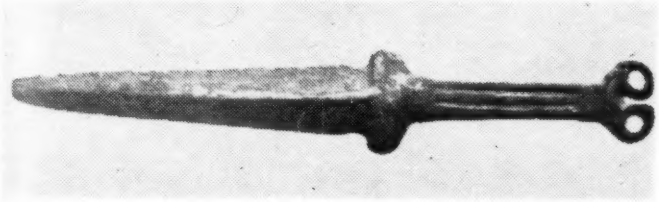
（李逸友）



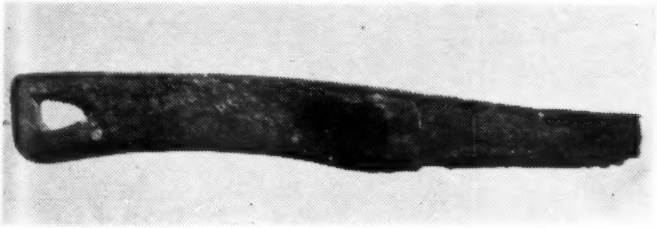
1. 鐶　飾



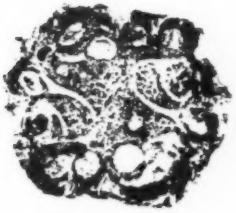
2. 銅　戈



3. 銅　短　剑



4. 銅　刀



5. 动物形飾牌

最近出版新書

文物精华（原名文物画报） 第一集 五开 道林紙印 7.00元

"文物精华"內容以介紹国宝性的和新发現的重要文物为主，包括繪画、法書、雕塑、陶瓷、漆器、玉器、絲綉、木器、版本及其他文物等，并附有說明或研究性文章。图版約40幅左右，用彩色版和珂罹版等精印，可供研究和爱好中国古代艺术者的欣賞和参考。有宋张择端清明上河图（原大）、宋画册頁、西安出土唐鮮于庭誨墓的三彩陶俑、宋辛稼軒尺牍墨迹、陆放翁詩稿手卷及宋刻本陆放翁集等。通过这些生动画面以及具有独特风格的書法、詩稿，可以了解中国当时的社会生活和文化艺术的成就。这里介紹的每一件文物，都是非常难得的珍品。

陕北东汉画象石刻选集	16开	平装	銅版紙印	2.50元
陕西省出土銅鏡	32开	平装	銅版紙印	2.00元
广州出土汉代陶屋	16开	平装	道林紙印	1.80元
大足石刻	32开	平装	道林紙印	0.70元
博物館陈列組織与技术	32开	平装	报紙印	宋惕冰譯 0.76元
博物館藏品保管与修复	32开	平装	报紙印	戴黃戎譯 0.55元
故宫博物院藏 **清代織綉团花图案**	16开	平装	銅版紙印 彩色四幅	4.00元

文物出版社出版

社 址：北京景山前街故宫內

邮購部：北京景山前街故宫內

門市部：北京王府井大街117号 电話5.2417

文物

（月 刊）

第六期（总106号）

1959年6月8日

編輯者 文物編輯委員会 北京故宫內 电話4局1440

出版者 文物出版社

总发行处 北京市邮局

訂購处 全国各地邮电局

代訂另售处 全国各地新华書店

定价每册0.50元

預訂价目

三个月三期	1.50元
半年六期	3.00元
全年十二期	6.00元

平邮在內挂号費另加

北京新华印刷厂印刷

北京市邮局新聞稿件另寄整付許可証第22号

本刊代号2—27